

L'ARTISTE

58e ANNÉE

1888

II

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (Sarthe)

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

58e ANNÉE

1888

TOME DEUXIÈME



PARIS
AUX BUREAUX DE *L'ARTISTE*
44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

MDCCCLXXXVIII


LIBRARY
FEB 23 1970
UNIVERSITY OF TORONTO



LE SALON DE 1888

LA PEINTURE [1]

(Fin)



Si de nos jours on compte les peintres qui savent encore rêver, en revanche ceux qui regardent la nature, ceux qui la comprennent et qui l'aiment sont en nombre infini. Jamais on n'avait vu, depuis les braves maîtres hollandais du XVIIe siècle, une telle passion de vérité. L'art est comme le géant Antée dans la légende d'Hercule : il lui faut de temps en temps reprendre pied sur la terre pour retrouver des forces ; autrement il s'épuise en vains efforts dans le vide. Le réalisme lui a déjà plus d'une fois rendu le service de renouveler sa

(1) Voir *L'Artiste* de Juin (1888, I, 401).

sève épuisée : il fait de même à l'heure qu'il est. Aussi la partie la plus intéressante du Salon, celle où l'on sent vraiment qu'on marche vers l'avenir, ce sont les innombrables tableaux où la vie contemporaine est étudiée sous toutes ses faces, à la campagne comme à la ville, dans les usines, les laboratoires, les hôpitaux comme dans la rue ou dans l'intimité de nos demeures. On appelait cela autrefois de la peinture de genre. J'ai peur que ce ne soit de la grande peinture aujourd'hui, ou au moins que la grande peinture ne puisse se rajeunir qu'après avoir passé par cet apprentissage. Nous avons fait du chemin depuis Courbet. Dans son réalisme il entrait beaucoup d'insurrection et de parti pris : c'était une arme de guerre, et il recherchait volontiers la vulgarité ou la laideur pour scandaliser le bourgeois. Il avait gardé un peu de l'exagération romantique, le goût de la charge d'atelier. Il agissait par système autant que par conviction. Depuis, la place qu'il voulait emporter d'assaut a été conquise, grâce aux lents et patients efforts de ses successeurs. Les cadres étroits qui enfermaient la peinture dans des genres bien définis ont été brisés. On a reconnu au peintre le droit de tout dire, de prendre partout ses sujets ; on ne lui a plus demandé que de bien peindre et d'être vrai. Un apaisement s'est produit alors, comme il arrive toujours après les époques de lutte. Les artistes sont revenus plus simplement à la nature ; ils l'ont aimée davantage pour elle-même et ont tâché de la rendre telle qu'elle est, avec une consciencieuse tendresse. De là, des délicatesses d'œil et de main qu'on ne soupçonnait plus. Il a fallu encore batailler quelque temps pour faire entrer le grand jour du dehors dans les ateliers, pour rendre à la lumière le droit d'envelopper les objets dans une fine harmonie. Le plein air a été une école profitable pour beaucoup. Actuellement l'évolution est terminée : le modernisme triomphe, et il garde une si belle tenue dans la victoire, tant d'ingénuité, tant de bonne grâce souvent, qu'on peut tout espérer d'un art qui cherche si naïvement la vérité. L'essentiel était de préparer le terrain, de rouvrir aux artistes les yeux sur la nature qui est la grande source de vie. Les rêves viendront après.

Quiconque essaiera de faire l'histoire de la peinture contemporaine, d'en débrouiller les origines, devra tenir compte de la part considérable qu'a eue la campagne dans la formation du nouvel idéal. Quand on est fatigué, malade, usé par les complications et les énervements quotidiens de la vie sociale, on va se mettre au vert, brouter un peu d'herbe des champs. La peinture épuisée par les traditions académiques, et qui risquait de se perdre de plus en plus dans l'artificiel, a fait de même et s'en est bien trouvée. Millet, qui connut le plein air avant que le nom de *plein airiste* ne fut inventé, a été toute sa vie un admirable paysan. Bastien-Lepage a puisé le meilleur de ses innovations dans son village. Le nombre est grand aujourd'hui des peintres qui se sont voués à l'étude de la vie rustique, ou qui viennent momentanément se refaire à la campagne. C'est une

armée qui compte tous les jours de nouvelles recrues. A leur tête marche cette fois M. Roll, avec une franchise, une décision qu'il n'avait jamais eues à un degré aussi remarquable. Il est certain que, si l'on avait décerné la médaille d'honneur d'après le mérite de la peinture plutôt que d'après le sujet du tableau, il était le seul qui en fût digne. La toile qu'il intitule *Manda Lamétrie, fermière* est la merveille de ce Salon si pauvre en chefs-d'œuvre. L'État s'est empressé de l'acheter, et il a eu raison : car c'est une œuvre destinée à compter dans la carrière de l'artiste, qui marque une étape de son talent. Jusqu'ici M. Roll, si intéressant par ses tendances, par son amour de la réalité, par le sens puissant qu'il a parfois de la vie des foules, avait pourtant la touche un peu brutale. Il brossait largement ses figures, il les posait bien dans l'air et donnait l'impression juste d'ensemble; mais il s'en tenait trop volontiers là, et cela gardait malgré tout quelque rudesse, l'aspect d'une improvisation sommaire et hâtive. Hals a fait souvent de même, je le sais bien, et dans une pâte autrement généreuse et ferme; mais est-ce une raison pour l'imiter ? Certains tableaux que nous avons vus aux derniers Salons, la *Femme au taureau*, l'*Étude de femme assise*, quoique plus affinés d'exécution, n'étaient encore que de belles ébauches. En somme, si M. Roll avait la force, il n'avait peut-être pas suffisamment le charme, la qualité par excellence qui nous gagne les cœurs. Aujourd'hui le charme est complet. Un des tableaux qu'il expose, *Au trot*, procède toujours un peu de l'ancien système. Mais ce jeune gamin aux joues fraîches et roses, crânement posé sur son poney gris, les gants enfilés à la hâte, brandissant sa cravache et trottant parmi les broussailles, suivi de ses chiens, est enlevé avec tant de verve, qu'on aurait honte de s'arrêter à ce que la peinture peut avoir d'expéditif et d'abrégé dans son audace. Pour la *Fermière* on n'a même pas à raisonner son impression : on est séduit tout d'abord. Le sujet est bien simple. Une robuste paysanne qui vient de traire sa vache s'avance dans un pré, portant d'une main son seau plein de lait; l'autre bras légèrement écarté du corps forme balancier. Le naturel de la pose est parfait : le buste un peu incliné vers la droite et rejeté en arrière, les lèvres serrées marquent l'effort des reins, de tout le corps. Mais ce qu'il est impossible de rendre avec des mots, c'est la limpidité, la merveilleuse délicatesse de la lumière qui enveloppe la figure, qui la baigne dans des transparences exquises, fait clignoter ses yeux, se pose comme une caresse sur les mèches échappées de sa chevelure blonde, sur son visage honnête et réjoui en plein épanouissement de santé, sur ses épaules et ses bras nus rougis par l'habitude du plein air, qui sortent jeunes et vivants de la chemise de grosse toile. L'œil seul peut apprécier ces douceurs, ces finesses de demi-teinte. Les accessoires même sont traités avec une virtuosité étonnante : le seau de fer-blanc qui reluit, le lait gras, épais, crémeux à faire envie. La vache, les fonds sont restés à l'état d'esquisse légère; mais la fermière est d'une solidité et d'un aplomb admi-

rables. La voilà, la vraie paysanne en sa franche et rustique beauté, sans apprêt, sans fadeur, empruntée toute vive à la réalité !

Quand on quitte cette œuvre sincère, on trouve presque académiques les paysans de MM. Lhermitte et Jules Breton. Ce sont pourtant tous deux des artistes bien convaincus et qui aiment la campagne; mais leurs personnages sont souvent posés en vue du tableau, ont comme des velléités de style. M. Lhermitte si excellent dans ses fusains, dans ses pastels, un peu encombrés parfois, mais où la lumière joue un si grand rôle, semble ne plus en tenir compte, l'éliminer même complètement lorsqu'il peint. A quelle heure du jour se passe la scène de moisson qu'il a appelée le *Repos* ? en plein midi évidemment, pendant la saison chaude. La bonne mère de famille est venue apporter la soupe à son mari, et elle se repose un instant près de lui, assise sur une gerbe, tout en donnant le sein à un vigoureux marmot. Si le soleil ne luit pas dans le tableau, si le peintre a préféré voiler le ciel de nuages, au moins fallait-il qu'on sentît autour des corps flotter une atmosphère lumineuse. C'est ce qui manque un peu. La scène est bien comprise d'ailleurs, tendre, émue avec plénitude, avec une sorte de gravité puissante. La paysanne a l'ampleur de formes et la largeur de dessin accoutumées ; mais on ne peut s'empêcher de songer que c'est un superbe morceau d'atelier, et cela gêne l'admiration. Quant au père, c'est malheureusement un bellâtre assez vulgaire. L'ensemble pèche surtout par la lourdeur : M. Lhermitte aurait besoin d'alléger sa peinture, de l'aérer davantage. C'est dans les dessins qu'il est maître. Souvenons-nous de la dernière exposition des pastellistes où il était si brillamment représenté.

M. Jules Breton est de ceux qui ont toujours cru que la poésie pouvait faire bon ménage avec le réalisme. Millet le croyait aussi ; mais sa rusticité était bien autrement fruste et sauvage : on n'y sentait pas l'arrangement, le désir de plaire, la science de l'académicien. M. Jules Breton est trop savant parfois ou du moins le laisse trop voir, et il compose volontiers suivant une formule depuis longtemps apprise. Un de ses tableaux, l'*Étoile du berger*, nous a été déjà plus d'une fois présenté au Salon sous une forme ou sous une autre, changeant presque uniquement de nom. Naguère encore c'était le *Chant de l'alouette*. Une paysanne au teint hâlé, pieds nus, la faucille au côté, revient de son travail, tenant à deux mains sur la tête un sac plein. Derrière elle, le fond flamboyant du couchant. C'est combiné surtout pour l'effet. Il y a beaucoup plus de simplicité, d'observation naïve dans le second tableau, les *Jeunes filles se rendant à la procession*. Ces villageoises un peu montées en graine, dégingandées et gauches dans leurs robes de mousseline blanche et leurs gants trop étroits, cette fillette en rose qui les précède avec sa corbeille pour lancer des fleurs, une couronne de papier doré posée sur sa tête de petit ange pommadé, la crudité de certains tons où se



[illegible] pinx. E. Decisy sc.

MANDA LAMÉTRIE, FERMIÈRE

(Salon de 1888)

[illegible]

révèle l'étrangeté du goût campagnard, la laideur relative des types, tout cela est copié sur nature avec un souci de la réalité familière et presque triviale qu'il est rare de rencontrer à ce point chez M. Jules Breton. Il est vrai qu'il se rattrape sur l'impression d'ensemble : car rien n'est plus poétique et plus charmant que l'aspect pittoresque de ces voiles légers, de ces blancheurs dispersées sur ce terrain montagneux, dans la première fraîcheur du matin. Il avait déjà tenté quelque chose de semblable dans ses *Communiantes;* mais il n'y était pas aussi pur et virginal, aussi délicat, aussi fleuri : il avait gardé un peu de noir à son pinceau, un peu de cette poussière de fabriques toujours flottante dans les plaines de l'Artois.

Deux jeunes peintres qui sont venus récemment chercher des inspirations à la campagne, et qui paraissent avoir l'intention de l'étudier, comme le veulent les modernes, dans le sens de la vérité textuelle, MM. Brouillet et Fourié ont moins bien réussi cette année que d'habitude. M. Brouillet a traité une scène de moisson comme M. Lhermitte ; mais il y a abordé avec plus d'audace, avec trop d'audace même peut-être, le difficile problème de la lumière, du soleil tombant à flots sur les blés. La tonalité jaunâtre de l'*Amour aux champs* qui est juste, mais trop uniforme, insuffisamment dégradée dans la demi-teinte, dans les ombres, autour du corps des personnages en particulier, produit un effet désagréable à l'œil, et éloigne du tableau beaucoup d'amateurs que l'entrain de la scène aurait pu retenir. Car il y a réellement de la verve dans le mouvement de ces deux braves amoureux, vaillants à la fatigue, qui interrompent à peine un moment leur travail pour goûter la joie d'un baiser. Le jeune gars, appuyé sur sa faux, se penche par derrière sur sa compagne agenouillée qui lie une gerbe à terre, et lui prenant le menton, il la force à lever vers lui son visage rebondi et riant qu'il embrasse avec conviction. C'est une œuvre saine et vivante ; mais le *Portrait de Mlle Darlaud* séduira davantage par sa grâce mondaine et la fraîcheur de ses colorations.

M. Fourié a voulu célébrer la moisson finie dans la *Dernière gerbe.* La scène se passe à Yport comme l'année dernière ; mais le tableau est moins bon. La jovialité normande, un peu allumée par les pichets de cidre, s'y donne pleine carrière dans une ronde folle que garçons et filles mènent sous les pommiers, autour de la gerbe enrubannée et fleurie. Il y a du mouvement, de la vie, en même temps qu'une certaine largeur robuste, mais qui touche parfois à la vulgarité. Malheureusement la composition ne se tient pas assez. La chaîne des danseurs est rompue par divers épisodes, un enfant renversé que sa mère va relever, un moissonneur en gaité qui embrasse une femme avec des manières de faune malappris. Un groupe de figures assises sur le gazon à gauche, au pied d'un arbre, parmi lesquelles un vieux qui mange avec la lenteur grave des paysans, appuyé sur son coude, attire également l'attention. L'intérêt s'éparpille, et par

suite l'ensemble ne produit pas une impression unique et forte. Cela tient peut-être aussi aux dimensions du tableau qui sont démesurées pour le sujet. Rubens, dont M. Fourié paraît s'être préoccupé pourtant, a su mettre dans sa *Kermesse* beaucoup plus de personnages, beaucoup plus d'animation et de turbulence sans dépasser pour cela un format très modeste. Il aurait été bon de l'écouter jusqu'au bout. Il est vrai qu'autrefois les peintres n'exposaient pas au Salon, n'avaient pas un public à attirer autour de leur tableau. L'art ne s'en portait que mieux.

M. Lubin participe du même défaut dans la *Veille d'une élection au village*. L'observation est juste, ferme; les types sont fortement accusés, le vieux qui hésite à se laisser persuader, les autres qui l'endoctrinent. Mais croyez-vous que la toile n'aurait pas gagné à être réduite? C'est un manque de goût que de conter l'anecdote avec cette emphase. Les *Bûcherons* de M. Paul Baudouin sont aussi un peu grands pour ce qu'ils nous disent, et traités trop mollement. Ce qui manque le plus dans le tableau de M. Muenier, *A l'ombre*, c'est le soleil qui en justifierait le titre. La tonalité uniformément blanche aurait eu besoin de demi-tons, de nuances. Il y aurait fallu quelque chose de la finesse scrupuleuse avec laquelle sont détaillés les traits du vieux bonhomme causant avec sa commère devant la maison. Dans un sujet tout semblable, *Philémon et Baucis*, M. Bertin a presque les mêmes qualités de conscience, de netteté et de vérité franche, mais avec une tendance à la sécheresse. Les paysans de M. Giron sont agréables, mais éclairés à la lumière électrique. Mieux vaut s'arrêter devant son réjouissant *Portrait de M. Louis Prétet*, qui témoigne chez l'organisateur annuel du Salon d'une bonne humeur inaltérable et d'un épanouissement naturel du rire. Certains artistes, soit patriotisme local, soit amour du terroir, ne sortent pas d'un pays particulier dont ils étudient les mœurs et l'esprit. Ainsi M. Aimé Perret est toujours fidèle à la Bourgogne (la *Cinquantaine*), comme M. Nicolas Berthon à l'Auvergne et M. Deyrolle à Concarneau. Ils sont assez bien représentés tous trois cette année. M. Mosler réussit mieux lorsqu'il s'adresse à la Bretagne que lorsqu'il se souvient de ses compatriotes, les Peaux-Rouges d'Amérique. Il y a des qualités délicates dans la *Fête de la moisson*, où l'on danse sur le pré au son du biniou : le jeu du soleil sur les coiffes blanches surtout est rendu avec adresse. Citons encore Mme Demont-Breton qui suit si vaillamment les leçons paternelles dans le *Bain* et les *Jumeaux;* M. Salmson (*Après l'incendie*), un peu mélodramatique cette année, mais toujours véridique; MM. Bouchor et Georges Ferré qui sont meilleurs dans le paysage que dans la paysannerie proprement dite; MM. Osterlind, Baixeras, Brozik, etc.

Une œuvre charmante, c'est l'*Accouchée* de M. Latouche. Le jury en lui décernant une seconde médaille n'a fait que la récompenser comme elle le méritait. On y trouve une chose peu commune chez nos peintres et qu'on rencontre

plutôt chez les étrangers, c'est un sentiment d'exquise tendresse. La jeune femme appuyant la tête sur l'oreiller, dans une attitude lassée, le mari en simple pantalon et chemise de grosse toile qui la regarde, assis au pied du lit sur une caisse renversée, la vieille fileuse près de la fenêtre qui porte également les yeux vers ce petit visage souffrant, le berceau préparé pour l'enfant qui va naître, tout parle d'attente, d'inquiétude vague, de sollicitude émue et d'affection dans cet intérieur plus que modeste, presque pauvre, mais où l'on s'aime vraiment et où la lumière, tamisée par les grands rideaux blancs, met comme une douceur calme et recueillie. L'autre toile de M. Latouche, *Décembre*, est aussi finement observée et rendue, mais n'a pas le même charme.

Il y a également de la délicatesse et une grâce demi-puritaine, mais infiniment poétique dans l'*Enterrement de jeune fille* de M. Eliot. Le contraste entre le bleu tendre du ciel, entre la fraîcheur des colorations, des voiles blancs des jeunes filles, des fleurs aux teintes vives qu'elles vont déposer sur le cercueil, entre tout cet ensemble souriant et la triste signification de la scène, est indiqué sans insistance, mais avec une touchante justesse. Certains morceaux semblent pris sur nature, la figure de paysanne en casaque rose par exemple, qui a des fleurs plein son tablier, plein son panier, et contre laquelle se serre une petite fille craintive. Il est fâcheux que les rayons de soleil qui traversent les arbres et tombent en taches de lumière, dans l'ombre du premier plan, sur la route blanche, donnent à la peinture un aspect un peu papillotant. M. Eliot, outre un excellent portrait, a exposé, dans la section des pastels, d'autres scènes rustiques qui n'ont pas une moindre saveur. Il semble être parmi les jeunes un de ceux qui sont le plus résolûment décidés à ramener tout doucement le réalisme à la poésie. Souhaitons qu'ils réussissent.

M. Édelfelt est d'une franchise indéniable dans la toile que lui a inspirée comme d'ordinaire la Finlande, son pays; mais on ne lui reprochera pas d'embellir ses figures. Ces deux bonnes commères en costume bariolé et en coiffe blanche, accroupies sur le talus gazonné, à la sortie de l'église, et qui causent avec animation des nouvelles du village, sont d'une laideur très caractéristique. Une autre vieille, ainsi qu'une jeune femme, de physionomie plus douce, de nature moins bruyante, les écoutent tranquillement. *Devant l'église* est une œuvre sincère et forte, où le type local est particularisé avec une rigueur qui ne connaît ni faux-fuyants ni obstacles. Dans ses beaux portraits au pastel, M. Édelfelt nous montre d'ailleurs qu'il comprend aussi bien les grandes dames que les paysannes, et qu'il sait rendre la finesse mobile des physionomies mondaines, les placer dans un milieu élégant, sans jamais perdre son parfum de simplicité et de naturel : car il les enveloppe d'une lumière blonde, d'un souffle rafraîchissant de vie. Il est peu de pastels au salon où le genre soit mieux compris en son essence, où la main se fasse plus souple et plus légère.

M. Buland n'avait encore rien fait jusqu'ici qui vaille les deux tableaux exposés cette année. Ses amoureux campagnards ne manquaient pas d'une certaine ingénuité et d'un certain charme, mais ils auraient eu besoin de gagner du corps et des muscles. Les *Héritiers* nous ont déjà montré, l'année dernière, un remarquable progrès dans le sens de la fermeté. On aurait plutôt peur maintenant qu'il ne dépasse la mesure. Ses *Tireurs d'arbalète*, dont l'État s'est emparé avec raison, sont d'un dessin serré et incisif, d'une solidité d'assiette, d'une conscience dans le détail, qui prouvent des scrupules d'exactitude et de vérité tout à fait dignes d'éloge. Ce sont des portraits comme en faisaient les primitifs Mais la précision n'y confine-t-elle pas pourtant à la sécheresse, à la raideur, tout comme dans le minutieux portrait qu'il intitule *Un patron ?* Cela ne manque-t-il pas même un peu d'air? Le défaut est à surveiller pour l'avenir.

C'est au contraire à l'action de la lumière diffuse, aux douceurs de l'enveloppe aérienne, autant qu'à sa simplicité, que le tableau de M. Meslé, *A l'ombre*, doit son attrait. Cette-fillette à la mine douce, intelligente et fine, assise dans le préau, derrière les maisons du village et gardant son petit frère couché dans un chariot rustique, tandis que courent sur sa robe grise quelques rayons perdus, a été observée avec une sorte de tendresse. Les souliers éculés, les cheveux qui rebroussent par endroits sous le peigne et autres détails proclament d'ailleurs la résolution arrêtée de tout dire, de ne jamais mentir avec la nature. M. Delachaux paraît être du même avis dans sa *Louée à Château-Landon*, où les physionomies des servantes en quête de places, aussi bien que celles des mères, des amies, etc. sont curieusement détaillées. Il faut se garder d'oublier la *Veuve* de M. Butler, l'*Enfant dort* de M. Biessy où l'effet du petit visage frêle, noyé dans la blancheur du lit derrière un rayon de soleil, est extrêmement délicat, le *Paysan breton* et la *Bernoise* de M. Dagnan-Bouveret qui sont des tableautins d'un art achevé à la Bastien-Lepage, ou même *la Vieille et les deux servantes* de M. Dinet, quoique la coloration y ait quelque aigreur. Après eux c'est l'envahissement des paysanneries moitié ville et moitié campagne, dont Mme Comerre-Paton, MM. Laugée, Feyen-Perrin, Julien Dupré, Debat-Ponsan, Adan, Knight, etc. sont les meilleurs ou les plus illustres représentants : mélange de hâle et de veloutine, d'odeur de foin et de patchouli. On aboutit en fin de compte aux paysans d'opéra comique de M. Adrien Moreau. C'est un art de paravents et d'éventails. Sauvons-nous.

Les marins sont des gens simples encore plus que les paysans, et il fait bon vivre avec eux de temps en temps, quand on veut se remettre sous l'impression vive des choses, ranimer en soi la faculté de sentir et de voir. Certains artistes trouvent même qu'il ne faut jamais les quitter. M. Renouf est de ceux-là. Ses *Guetteurs* debout sur la jetée, fixant l'horizon à l'aide d'une longue-vue, prouvent

une connaissance des gens de mer, de leur vie, de leurs mœurs, de leurs allures, que donne seule une pratique assidue. L'œuvre est à remarquer malgré ses petites dimensions. Mais cela ne commence-t-il pas à se figer dans une formule? J'en ai peur. M. Haquette me paraît également sur cette pente funeste. M. Vail a plus d'audace. Son *Pare à virer!* nous montre une grande barque de pêche coupée en deux par le cadre, où trois pêcheurs boulonnais sont à la manœuvre sur une mer soulevée, les poissons argentés ou roses jetés sur le pont. C'est une peinture incomplète qui ne vaut pas la *Veuve* de l'an dernier; mais on y respire vraiment l'air salin. Le tableau de M. Jameson, *Sur la grève de Merlimont*, se passe à peu près dans les mêmes parages. Il est délicat dans sa tonalité grise, et la jeune femme qui attend avec ses enfants le débarquement des marins sous la menace de l'averse, les jupes fouettées par le vent, a été évidemment observée sur nature. M. Thirion qui nous conte dans une toile demi-rêvée, demi-réelle l'*Origine des établissements hospitaliers de Berck,* où la mer est le principal médecin après le Dr Cazin, frère du peintre, a emprunté pour cela au grand artiste quelque chose de sa douceur triste, par une sorte de flatterie à l'adresse de la famille. Nous avons parlé antérieurement de M. Tattegrain. Signalons encore les *Derniers secours* de M. Émile Maillard, *Sur les dunes au printemps* de M. Errazuris où il y a de sérieuses qualités de plein air et de vérité, le tableau de M. Schlomka (*Inquiète*) qui sent un peu trop l'imitation de Duez, et surtout ceux de M. Brunet-Richon, qui manifeste de plus en plus la volonté de devenir un franc marin comme Ulysse Butin. Espérons pour lui qu'il y réussira. Il est encore pour le moment dans une période de naïveté parfois outrée; mais il est facile de s'en consoler, car c'est un mal dont on guérit. Des artistes qui ne sont que de passage à la mer, mais qui ont su mettre à profit ce séjour momentané pour des études sincères, ce sont MM. Blayn et Laurent-Desrousseaux. Ce dernier a tenté, pour la première fois cette année, une grande toile et s'en est suffisamment bien tiré. Avouons toutefois que le charme y est moins concentré et profond que dans les petits tableaux ou pastels qu'il nous avait montrés jusqu'ici: il s'y est en quelque sorte évaporé dans l'espace. C'est un lendemain de naufrage. Deux marins recueillent un des leurs, mort sous la carcasse fracassée du bateau. Une jeune fille pleure dans un coin. Deux enfants curieux regardent par l'ouverture avec une crainte vague. La scène est simple et émue. Un pas de plus, et cela tournait au mélodrame.

Mais la représentation des marins qui est certainement la plus saisissante, la plus véridique, la plus *vécue*, comme on dit aujourd'hui, ce sont les *Pilotes* de M. Melchers. La scène ne se passe ni en pleine mer ni même au bord, mais dans une chambre close d'où on l'aperçoit au loin seulement, comme une ligne verdâtre, derrière la perspective ininterrompue des toits rouges. Toutefois les braves gens qui habitent ce logis, où la lumière entre à flots par de larges baies

vitrées, portent si fortement écrits sur leurs visages non seulement leur nationalité et leur caractère, mais presque leur profession, ils vivent si franchement devant nous sans y songer, qu'on croit les connaître et les retrouver plutôt que les voir pour la première fois. Ces marins qui se reposent sont mille fois plus marins que tant d'autres qui tirent des filets ou font quelque exercice analogue afin de prouver qu'ils le sont. Ils n'ont pas besoin de parler, à peine besoin d'agir pour qu'on sache à qui l'on a affaire. Dans leurs gestes rares, dans la manière seule dont ils sont posés, l'un réparant les agrès d'un petit vaisseau, un autre bourrant consciencieusement sa pipe, un troisième fumant avec jouissance, on sent toute une série d'habitudes anciennes, invétérées, et en même temps que beaucoup de flegme hollandais, un peu de la gravité silencieuse des gens de mer, de la sage lenteur avec laquelle les humbles accomplissent les actes les plus simples de la vie quotidienne. Il faut ajouter que la peinture est excellente, quoique de tonalité passablement hardie et qui aurait pu devenir criarde, si la lumière n'avait été là pour arranger les choses, pour baisser un peu les tons, tout en leur gardant leur saveur.

M. Melchers nous fournit l'occasion de nous expliquer sur une note d'art où les étrangers sont nos maîtres et pourraient nous donner d'utiles leçons, c'est la note intime et familière, l'observation directe des scènes de la vie de famille, des réunions d'amis, de toutes les occasions qu'on peut avoir de vivre en commun dans une tranquille demeure. C'est que les étrangers (je parle des gens du nord surtout) ont beaucoup plus que nous le sentiment et l'amour du *home*, du chez soi, et qu'ils ne s'en cachent pas. Nous autres en aurions plutôt honte comme d'une marque de faiblesse : nous voulons être hommes avant tout ; nous réservons tout notre étalage de sensibilité pour le chauvinisme. La vue d'un drapeau, un régiment qui passe, un roulement de tambour, et nous voilà partis. A l'étranger on se préoccupe peut-être un peu moins de l'opinion ; on vit moins pour l'extérieur, pour la façade, et plus pour le dedans. De là, un goût marqué pour les sujets d'intérieur, pour les scènes familières, et en même temps infiniment plus de liberté, d'inattendu, de simplicité vraie autant que de tendresse dans la façon dont on les traite. Chez nous la constatation des choses est volontiers froide, indifférente, documentaire en quelque sorte, ou quand nous essayons d'avoir de l'émotion, cela tourne facilement à la déclamation et au drame. C'est la différence qui sépare le roman français du roman anglais tel que l'a conçu Dickens par exemple. Même chez les meilleurs d'ailleurs, chez ceux qui veulent le plus sincèrement être simples, les personnages se remettent bien vite à poser ; ils ne s'oublient pas assez, ils songent trop qu'on les regarde. Nous avons un fonds d'éducation académique dont nous aurons du mal à nous défaire.

Un exemple nous permettra de saisir sur le vif l'opposition tranchée des tem-

péraments : car par un hasard heureux, un peintre étranger et un peintre français ont traité à peu près le même sujet, et chacun avec leurs qualités propres. C'est M. Kuehl dans son *Maître de chapelle* et M. Dawant dans sa *Maîtrise d'enfants, souvenir d'Italie*. Le tableau de M. Kuehl est charmant. Il est impossible de trouver rien de moins arrangé, de plus délicat comme impression. Cela se passe n'importe où, dans un coin d'église poussiéreux, en partie dissimulé par un mur de planches. Mais la physionomie du vieux maître, patriarcale et douce sous la calotte noire, les mines variées des enfants de chœur en rouge posés de ci de là et chantant avec un abandon plein d'entrain, tout cela est indiqué si légèrement, d'une touche à la fois vive et fine qui rappelle le XVIII[e] siècle, et si bien baigné de lumière blonde qu'on en emporte un souvenir d'exquise intimité. M. Dawant a mis plus de prétention dans sa peinture. Il lui faut un décor pittoresque, le chœur somptueux d'une église italienne que ferme une haute grille de fer ouvragée. Il dispose en rangs, en belle ordonnance, le régiment de ses petits chanteurs dont les robes rouges à pélerine sont tout flambant neuf, et que dirige solennellement de la main un jeune clerc pénétré de son importance. Combien cette peinture remarquable par la tenue est loin du sans-façon et de la bonhomie allemandes ! La seconde toile de M. Kuehl, les *Joueurs de cartes*, vaut l'autre, si elle ne lui est même supérieure. Dans cette auberge paisible où tout reluit de propreté, les tables, le pavé, la servante, où des pots de fleurs égaient la fenêtre, on est bien pour faire sa partie tous les jours, et cela paraît être l'avis de ces deux bons vieux, habillés à l'antique, qui sont en train de se faire battre par un rusé compère. Outre la délicatesse M. Kuehl a de l'esprit.

C'est également une bien jolie étude de physionomies et de lumière qu'*Une histoire de revenant* de M. Mac-Ewen. L'expression n'est peut-être pas très creusée, pas assez nuancée surtout. Les figures s'immobilisent toutes un peu trop dans la stupeur, sauf celles des deux vieilles placées à gauche qui restent indifférentes. Mais comme la grosse fille qui conte l'histoire est bien toute à son sujet ! et de quel air les autres l'écoutent, en roulant comme elle des yeux effarés ! Cette réunion de servantes ou d'ouvrières crédules nous intéresse aussi par le charme original des colorations, par l'accent adouci de ces rouges plâtreux sur lesquels la lumière répand comme une couche de poudre fine.

M. Tytgadt, dans son *Ouvroir du petit béguinage à Gand*, a essayé un effet curieux d'éclairage plutôt qu'il ne l'a poussé jusqu'au bout. Le jour tombe clair et franc sur toutes ces coiffes blanches de femmes baissées à leur travail ; mais c'est d'une uniformité un peu monotone et superficielle. Avec plus d'étude, le peintre aurait pu donner à la scène un aspect autrement réjouissant et surtout faire parler davantage ses figures. Des femmes entre elles, même dans un béguinage, doivent toujours jaser. Celles-ci ne disent rien. Quels caquets en revanche dans l'*Asile* de M. Walter Gay ! Elles ne sont que trois, mais qui causent pour

six. Et comme le détail y est tendrement souligné, la lumière de qualité fine! C'est la toile qui nous a été montrée cet hiver, à l'exposition des Trente-Trois, sous le nom de l'*Atelier de couture*. Comme nous en avions dit alors tout le bien qu'elle méritait, il est inutile d'insister. Arrêtons-nous plutôt devant le *Benedicité*, une simple étude de vieille, de grandeur naturelle, assise devant sa table et joignant les mains, baissant humblement le front avant de toucher à son écuelle de soupe. C'est le même sentiment que dans le petit Nicolas Maes de la salle Lacaze au Louvre, mais avec plus de liberté peut-être et d'abandon. La facture y est moins étroite : elle a des délicatesses auxquelles les Hollandais du meilleur temps n'ont pas toujours songé. Le jour surtout, qui entre doucement à travers les petits rideaux de mousseline collés aux fenêtres, ajoute à la scène une merveilleuse séduction de fraîcheur.

C'est chez lui, le soir, que M. Johansen nous transporte, comme l'année dernière, dans le tableau qu'il intitule *Mes amis*. Une lampe, des bougies, une lanterne vénitienne suspendue au plafond éclairent en l'égayant cet intérieur où l'on cause, où l'on rit autour de la table, près du piano ouvert qu'on vient de quitter. C'est d'un art sans prétention aucune, qui n'a souci que de dire la vérité. La lumière jaunâtre qui se joue parmi les liqueurs, les verres posés sur la table, qui s'accroche ici à un coin de meuble, là à un lorgnon ou à une bague, est détaillée avec une certaine insistance, mais qui laisse à l'ensemble son harmonie. Comparez à cette œuvre sincère une toile qui est un des succès mondains du Salon, *Autour de la partition* de M. Aublet, et vous sentirez la différence du peintre qui arrange et de celui qui aime vraiment la nature.

Bien qu'il peigne parfois à la vieille mode, M. Israëls n'en est pas moins un artiste intéressant. Sa *Petite garde-malade* est une peinture surchargée, maçonnée à l'excès, d'aspect noirâtre et sali, où l'abus des ombres met pourtant comme un vague mystère à la Rembrandt. Où cela se passe-t-il? Dans quel pays de rêve, dans quel antre de sorcière hollandaise cette petite fille à la mine fripée lit-elle ainsi je ne sais quel grimoire dans un énorme bouquin tout usé, près de la vieille femme couchée dans son lit? M. Israëls complique cette fois un peu trop sa manière. Il est meilleur lorsqu'il est simple; et tant qu'à faire, je préférerais presque sa *Couseuse*, qui n'est qu'une modeste figure d'étude, mais dont le sentiment se dégage mieux. M. Artz tient de lui par son amour pour les scènes familières, mais non par ses colorations qui sont plutôt molles et floconneuses. Il se plaît parmi les marins et les dunes (*En été, A mi-chemin*).

Ce qui fait le charme de toutes les peintures dont nous venons de parler, c'est surtout leur caractère d'intimité. Certains Français commencent à suivre les étrangers dans cette voie. Nous avons eu l'occasion d'en citer quelques-uns en parlant des sujets rustiques. Il en est d'autres qu'il faut également signaler. M. Lobre n'est plus tout à fait un inconnu pour nous. Les deux petites toiles

qu'il expose, *Chambre blanche* et *Chambre bleue*, l'une achetée par l'État, l'autre honorée d'une mention par le jury, nous avaient déjà frappé à l'Exposition des Trente-Trois, rue de Sèze, par leurs tonalités assourdies et tranquilles, leur douceur un peu triste. C'est un excellent peintre qui s'annonce, un intimiste s'il en fût, comme nous le disions il y a quelques mois. M. Marius Michel a moins d'originalité peut-être, d'étrangeté pénétrante, un moins subtil arôme dans son *Portrait de la communiante*. Mais quelle simplicité! quelle vérité parfaite! et surtout quelle atmosphère fine est en quelque sorte flottante dans ce coin d'atelier! L'artiste, une jeune fille blonde, en robe violette à fleurs d'argent et tablier bleu tendre à bavette, s'interrompant un moment de peindre, se rejette en arrière dans le grand fauteuil pliant pour juger son œuvre, un portrait de communiante à fond bleu, placé devant elle sur le chevalet. Le modèle est là qui se regarde également, petite tête ingénue perdue sous la mousseline blanche. La mère se penche derrière elle. La scène est bien posée, avec aisance, et le jour qui entre à gauche par un vitrage baigne les figures, les accessoires avec une tendresse visible, à demi souriante. M. Léandre nous conduit aussi dans un atelier. Son tableau n'est pas grand, mais bien délicat (*Mauvais jour*). Un vieux peintre à barbe grise est assis sur son divan, les mains inactives et molles, les jambes allongées dans une pose paresseuse, fumant une pipe, tout en regardant vaguement sa toile à laquelle il ne travaillera pas d'aujourd'hui. La lumière est très juste dans la demi-teinte. M. Léandre connaît les douceurs caressantes du pastel, cela se voit. Il expose d'ailleurs en ce genre un charmant petit portrait de M. Eliot, son ami. Citons enfin M. Albert Lambert qui a curieusement étudié le tableautin qu'il intitule *Rayon de soleil*, une petite fille cousant près de la fenêtre, devant une vieille armoire normande où la lumière accroche des luisants et des reflets.

La glorification du travail, de l'art industriel auquel on rend maintenant pleine justice, préoccupe beaucoup nos peintres depuis quelques années. Ils se transportent d'usine en usine, d'atelier en atelier, avec une conscience digne de l'Encyclopédie Roret. M. Gueldry est un des plus fidèles aux ouvriers. Dans les *Meuleurs* on retrouve ses qualités ordinaires, la précision, la minutie du détail, l'extrême vérité de l'enveloppe lumineuse, mais aussi une certaine sécheresse d'inventaire. En revanche, son étude des *Bords de la Marne* est d'une note tout à fait neuve et inattendue. C'est un des meilleurs paysages du Salon, une impression instantanée en quelque sorte qu'il a fixée avec une délicatesse merveilleuse. La douceur du ciel bleu, la transparence de l'air, les remous de l'eau limpide et claire, les mille ondulations qui la rident et où se reflètent les petites maisons blanches à toits rouges posées sur les bords, bicoques de canotiers, restaurants de banlieue, châlets-joujoux aimés des Parisiens, tout cela est vu d'un

œil fin, rendu d'une main légère. Si M. Gueldry rapporte toujours des souvenirs de ce genre de ses promenades en plein air, il aurait tout profit à s'y promener souvent : sa peinture même y gagnerait.

M. René Gilbert montre infiniment d'habileté dans son *Atelier de teinture à la manufacture des Gobelins*. Deux hommes en grand tablier examinent, près de la fenêtre, des laines vertes qu'on vient de teindre, tandis qu'un troisième en plonge d'autres dans la cuve. Cela n'a rien d'émouvant, comme on voit. Mais l'attention soutenue avec laquelle les deux ouvriers ou plutôt les deux artistes font leur tâche, le regard de fins connaisseurs qu'ils jettent sur ces laines, dosant en quelque sorte de l'œil le degré de coloration à atteindre, est d'une extrême justesse, ainsi que l'atmosphère saturée d'humidité qui les enveloppe, s'attache à leurs vêtements, flotte çà et là en légères buées, ou fait luire les dalles fréquemment lavées par l'écoulement des eaux. Ces menus détails finement observés donnent à la scène un intérêt qu'elle n'aurait jamais eu sans cela. Était-ce la peine pourtant d'employer un si grand cadre ? Mais si nous nous plaignons déjà, que dirons-nous à M. Bourgonnier dont la toile, *Une fonte dans les ateliers de M. Thiébaut*, a des proportions gigantesques. Il veut, comme l'a fait quelquefois M. Roll, élever l'ouvrier à la hauteur de l'épopée ; mais cela ne réussit pas toujours, même au peintre des *Mineurs*, et malgré le talent que prouve son tableau, malgré l'animation qui y règne, on ne saurait dissimuler à M. Bourgonnier qu'il aurait mieux fait de restreindre un peu ses ambitions. M. Vollet est plus sage dans son *Atelier de ciseleurs* : il suit l'exemple de M. Gueldry qui a toujours su garder une juste mesure ; mais il n'est pas non plus sans quelque sécheresse. C'est aussi le cas de M. Mertens, un Belge qui documente ses tableaux avec presque autant de conscience que les Français. Son *Savetier* est fouillé avec une sorte d'âpreté curieuse, avec une abondance de détails prosaïques où se révèle toute une existence. Les photographies de parents ou d'amis accrochés au mur dans leurs cadres vulgaires, les objets de pacotille gagnés dans les foires, qui s'étalent sur la commode, rien n'a été négligé par cet observateur impitoyable, qui garde son sérieux tout en côtoyant la caricature. Signalons encore pour leurs excellentes qualités d'éclairage le *Cours d'anatomie* de M. Sallé, où l'on voit le docteur Mathias Duval professant sur le vif à l'École des Beaux-Arts, et le *Laboratoire d'anatomie comparée au Muséum* de M. Gelhay, qui manque toutefois un peu de finesse et de distinction dans les figures.

Ces deux toiles, où le travail a un but tout scientifique et désintéressé, nous amènent à parler des hôpitaux, où l'on applique et vérifie d'ordinaire les théories des savants. Un certain nombre de peintres s'y sont transportés avec succès l'an dernier. D'autres les imitent cette année. M. Dantan, parmi les peintres de la vie contemporaine, est certainement un des plus habiles. Il sait être exact et vrai sans jamais devenir froid, sans jamais rien perdre de son charme ; car il ne s'intéresse

pas simplement aux choses en curieux : il les regarde avec amour. La *Consultation* nous le prouve une fois de plus. Comme tout est finement observé dans cette pièce claire aux murs nus, le vieux médecin avec son air de grande bonté et l'expression réfléchie de son regard, la fillette malingre et vaguement résignée qu'il ausculte, les deux religieuses abritées sous la cornette blanche qui encouragent de l'œil la malade, qui lui sourient doucement! Les accessoires ne parlent pas plus haut qu'il ne faut; l'intérêt est uniquement concentré sur les personnages. Que de peintres pourraient prendre là des leçons de sagesse! Cette œuvre si simple nous apprend en outre qu'on peut être franchement réaliste et avoir du cœur. Le tableau de Mme Delance-Feurgard, la *Crèche*, a surtout des velléités et des intentions heureuses; mais il n'est qu'à demi réalisé : la plus grande partie en est restée à l'état d'ébauche. C'est un essai de colorations fraîches destinées à s'harmoniser parfaitement avec les candeurs enfantines. Les petits lits blancs rangés à droite et à gauche, les bébés se roulant à terre ou couchés dans les berceaux, un coin de couverture bleue ou de minuscules poupées rouges rompant à peine çà et là l'effet de ces blancheurs, il n'en fallait pas davantage pour composer une œuvre délicate. Malheureusement un peu de hâte sans doute l'a interrompue avant complet achèvement.

Certains artistes aiment le noir : ils se sont faits les avocats des misères humaines. Il y a même dans leur peinture comme un soupçon de mélodrame, d'excitation à la révolte. Où allons-nous si les peintres se font maintenant les collaborateurs des émeutiers? Dans le *Banc d'attente à la clinique* de M. Perrandeau, dans cette collection de figures de femmes blafardes et maladives qui attendent anxieusement leur tour, collées au mur à la file, dans une atmosphère de cave, on sent déjà je ne sais quel étalage qui empêche d'être véritablement ému. Pourtant s'il est triste, M. Perrandeau n'est pas encore lugubre. M. Michelena le devient tout à fait . La *Charité* est une toile pleine de talent, mais qui vise trop à apitoyer les cœurs. Il y a là des effets d'ombre, de haillons qui sont d'un pathétique voulu autant que facile. Souvenons-nous d'ailleurs que l'artiste est d'origine espagnole, et ne nous étonnons pas qu'il déclame un peu.

C'est M. Pelez, je crois bien, qui nous vaut ce débordement de peinture humanitaire ou socialiste : car il est le premier qui ait exploité les misérables, qui ait offert en spectacle, aux âmes compatissantes, de petits mendiants affublés pour la circonstance de vêtements en guenilles. L'immense tableau qu'il expose cette année, *Grimaces et misère*, prouve qu'il n'est pas encore près de se convertir, d'aimer la vérité sans emphase. Cette parade de saltimbanques est d'une observation étonnante. Les mines hâves et faméliques, les rires de commande, les oripeaux fanés et malpropres, le clinquant dédoré qui rend la pauvreté plus navrante, tout cela est étudié, on pourrait presque dire photographié sur nature.

Le groupe des musiciens est parfait. De même les enfants, les jeunes filles surtout, dont les membres maigrelets flottent dans des maillots distendus par le long usage. N'y a-t-il pas quelque exagération pourtant, une tendance à grossir les choses, jusque dans la façon dont la scène se présente à nous, placée crûment sous nos yeux, isolée du reste de la baraque et des spectateurs qui l'entourent? N'y a-t-il pas abus de loques, de trous, de misère sordide? M. Pelez trouve que la réalité n'est pas assez laide telle qu'on la voit; il la regarde au microscope pour en détailler les verrues.

Faut-il encore citer l'*Expulsion* de M. Bellet ou le *Remords de l'ivrogne* de M. Zwiller? M. Geoffroy, le peintre attitré des enfants, a même été gagné par la contagion. Son *Collier de misère*, qui nous montre un vieil homme décharné et un gamin souffreteux tirant de compagnie vers les hauteurs de Montmartre, sur la terre détrempée et gluante, une petite voiture où gît tout leur avoir, n'est pas exempt de quelque protestation contre l'injustice du sort. Mieux vaut ne le voir que dans les scènes purement enfantines, dans la *Sortie de classe* par exemple et dans ses pastels, où il est plus gai. M. Truphème, sans avoir autant de verve, est seul capable de rivaliser avec lui quand il s'agit de rendre d'espiègles minois d'enfants *(En retenue)*. Le mendiant de M. Crochepierre n'est pas précisément d'humeur mélancolique. C'est la *Chanson des Gueux* qui l'a inspiré. Bastien-Lepage nous avait déjà montré ce type de vieux vagabond, à la fois maraudeur et bohême, qui va de porte en porte quémander ou voler. On l'avait trouvé trop minutieusement peint. Que dirait-on de celui-ci où l'on pourrait compter les rides, les excroissances de la peau? C'est d'un art très convaincu, mais qui retarde. M. Crochepierre est jeune: il devrait changer de manière, adopter une peinture plus claire et plus large. Un maître comme Roll lui ferait du bien. Nous ne pouvons que signaler, parmi les scènes de la rue à Paris, où est étudiée la vie des humbles, quelques toiles qui prêteraient à des comparaisons: le *Petit jour* de M. Louis Picard, la *Fin du jour* de M. Gœneutte, curieux par l'effet d'éclairage un peu papillotant, *Une rue de Paris le matin* de M. Victor Gilbert et le *Dernier voyage* de M. Eugène Baudouin, un convoi de pauvre qui s'en va hors les murs, vers un cimetière lointain, sous un ciel de pluie très finement brouillé. La gravure publiée par *L'Artiste* supplée à ce que nous en pourrions dire.

M. Marec mérite d'être considéré à part. Son *Retour de l'enterrement* est une œuvre intéressante, tout à fait digne de l'auteur du *Lendemain de paye* qui obtint le prix du Salon en 1886. La peinture y demeure encore un peu noire, comme cela était de mise dans un tel sujet; mais il s'y manifeste une évolution heureuse du talent de M. Marec, qui s'éloigne du mélodrame pour se porter vers la comédie. On ne saurait que le féliciter du changement : il y gagnera en liberté et en franchise, pourvu qu'il ne tombe pas dans le gros comique, comme M. Brispot qui semble avoir la spécialité des noces en désarroi. Mais je



LE DERNIER VOYAGE

ne crois pas qu'il y ait à craindre pour lui cet écueil. L'observation reste fine, tout en ayant beaucoup d'accent. La scène se passe chez un marchand de vin, vis-à-vis le cimetière. « Ici, on est mieux qu'en face », dit l'enseigne. On est entré pour se réconforter l'estomac et le cœur : on mange, on boit, on se console au milieu de la fumée des pipes, des buées chaudes qui se dégagent, et rien n'est plus curieux que de voir sur les visages la douleur qui s'efface peu à peu, la vie qui reprend ses droits. Le passage est indiqué avec esprit. Un homme en noir, le mari peut-être, se verse à boire d'un air sépulcral, posant malgré lui pour la galerie. Une vieille femme recommence déjà ses commérages entre deux larmes, le mouchoir à demeure sur les genoux. Les indifférents causent et rient avec la maîtresse du lieu. Des jeunes gens flirtent en cachette avec insouciance. C'est d'une vérité cruelle, mais sans amertume. Ajoutons que les physionomies populaires sont saisies avec une extrême justesse, marquées d'un trait net et ferme, à la Raffaelli.

Pour en finir avec les scènes de mœurs, transportons-nous dans des parages moins lugubres, au milieu des élégances de la vie mondaine. M. Doucet nous en fournit l'occasion. Sa toile, *Après le bal*, est une des plus remarquables en ce genre. Il a fait jadis des Grecs et des Romains pour conquérir le prix de Rome : on ne s'en douterait plus. Gracieuse et fraîche comme une rose épanouie, une jeune femme est assise ou plutôt pâmée dans un fauteuil, parmi les froufrous du satin, de la soie, la tête lasse appuyée sur une sortie de bal doublée de rose, le cou emmitoufflé de dentelles blanches. Dans son attitude languissante il y a de la fatigue, de la coquetterie et une sorte de voluptueux abandon : son cœur est encore tout à la danse, ses lèvres sourient vaguement ; elle songe aux succès que lui a valus sa beauté, aux compliments reçus, aux paroles tendres glissées à l'oreille. L'exécution est d'une prodigieuse souplesse et rappelle Alfred Stevens, au moins pour les accessoires : car la figure est autrement vivante ; elle n'a rien de la femme romanesque et chlorotique qu'il affectionne. M[lle] d'Anethan tient aussi du peintre belge, qui a été son maître, par l'échantillonnage délicat des teintes pâles et maladives (les *Aquarelles*). On peut donner en terminant un coup d'œil à la *Toilette du matin* de M. Vollon fils et surtout à la *Partie de tennis* de M. Lavery, une petite esquisse vive, légère, hardiment jetée.

Les peintres militaires triomphent cette année : c'est un des membres de la confrérie qui remporte la médaille d'honneur. Nous avons parlé de l'effet toujours sûr du pantalon rouge ou du sabre sur le tempérament français. Bien ou mal fait, un petit soldat nous enlève. C'est à un engouement de ce genre que M. Detaille doit en partie la haute récompense qu'on lui a décernée. M. Maignan avait bien essayé de prendre son public en lui montrant un drapeau déchiré aux couleurs nationales. Mais que vouliez-vous qu'il fît contre un peintre qui nous met

sous les yeux tout un régiment, dormant en plein champ, dans la fraîcheur de l'aube. Ce qui manque le plus au tableau de M. Detaille, un des meilleurs qu'il ait faits à coup sûr, c'est le sentiment poétique que semblait annoncer le titre : ce *Rêve* n'est pas suffisamment rêvé. Il y a beaucoup plus d'élan d'imagination, de poésie et d'enthousiasme lyrique dans telle lithographie de Raffet vaporeuse et incertaine, comme la *Revue nocturne* qui n'a que quelques pouces, que dans cette grande toile panoramique. M. Detaille s'est évidemment inspiré de cette petite merveille ; mais le fantôme des armées de l'empire qui traversent le ciel, bannières au vent, et qui doivent symboliser le rêve héroïque des dormeurs, n'est pas assez vague, pas assez enveloppé de brume pour qu'on y croie. D'ailleurs le peintre y a-t-il cru lui-même ? Ce qui devait être la partie principale n'est-elle pas justement celle qu'il sacrifie ? Ce qui l'intéresse, c'est la prose ; c'est l'étude minutieuse des soldats qui se reposent après une journée de fatigues, couchés sur la terre nue, roulés dans des couvertures, de vieux foulards serrant autour de leurs tempes les képis bossués et salis. Les officiers dorment près de leurs hommes. En avant, le chien du régiment. Derrière s'étend la ligne des fusils dressés en faisceaux réguliers, sur deux desquels est posé en travers le drapeau dans son étui. Dans le lointain sont des feux de bivouac allumés çà et là. On peut se fier à M. Detaille pour l'exactitude et la précision : à la façon dont il astique un fusil, dont il fait briller un bouton d'uniforme, on reconnaitra toujours l'élève de Meissonier, l'homme du petit détail ; il trouve que l'idéal pour une armée, c'est d'être conforme à l'ordonnance. Malheureusement il perd un peu trop son temps à ces misères. Aussi, habitué qu'il est à une peinture mesquine, il a pu agrandir pour une fois son cadre, sans agrandir sa manière. Le premier plan est traité avec un soin méticuleux, presque comme un trompe-l'œil de panorama ; mais l'ensemble manque de largeur. On n'y trouve pas ce mystère que Protais a quelquefois rencontré et qui aurait pu rendre la scène émouvante.

Que citer du reste après lui ? M. Forsberg, un Suédois naturalisé Français par l'affection, qui en a même donné des preuves dans la dernière guerre, possède de précieuses qualités qui font défaut à M. Detaille. Il a l'émotion, la gravité religieuse, le respect profond du sacrifice à la patrie autant que l'observation juste des physionomies et la vérité de la lumière dans son souvenir du siège de Paris, la *Fin d'un Héros*. Il faut avouer toutefois que des raisons de sentiment très honorables, mais qui touchent à la personne même de l'artiste encore plus qu'à sa peinture, ont contribué à lui valoir d'emblée une médaille de 1re classe pour cette œuvre, qui est surtout une belle promesse d'avenir. S'il est sage, il ne se croira pas sacré maître du premier coup et redoublera d'efforts pour affiner ce qu'il y a chez lui de fermeté et de talent. M. Moreau de Tours a mis également une certaine éloquence dans sa toile, le *Drapeau (assaut de Malakoff)*. On découvre l'étendard entre les mains de l'officier roidi, sous un horrible amon-

cellement de corps mutilés et de décombres, débris d'une poudrière qui a sauté. Cela n'est-il pas quelque peu théâtral pourtant ? MM. Bloch et Le Blant, dans la *Mort du général Beaupuy* et dans *Le 9e de ligne à la Moskowa*, se montrent metteurs en scène habiles, costumiers sans reproche. M. Delahaye (*Sedan*) a voulu refaire la charge de cuirassiers de M. Morot. MM. Grolleron et Boutigny célèbrent le dévouement des sœurs et des frères hospitaliers en 1870. MM. Chaperon et surtout Marius Roy (*A la salle d'armes*) content l'anecdote de caserne avec esprit. M. Arus (*Les blés sont mûrs*) mérite également d'être cité. Mais en somme, si l'armée remporte la victoire cette année, c'est surtout à un seul qu'elle le doit, et encore plus à l'admiration facile du public.

Le portrait a toujours été pour les peintres une école de vérité et de sagesse. Forçant à l'étude directe du modèle individuel, à l'observation de la physionomie, ayant pour principal mérite une ressemblance au moins approximative, il a ramené à la nature plus d'un artiste qui risquait de se perdre. Même aux pires époques de notre histoire, alors que David combinait savamment des Grecs et des Romains de marbre, sinon de bois, l'auteur des *Sabines* retrouvait toute sa franchise et toute sa verve devant ses contemporains, devant Marat comme devant Pie VII, en sorte que le peintre qui a produit les compositions académiques les plus froides, a fait aussi des portraits remarquablement vivants. Ajoutons que le portrait est à l'origine de toutes les Renaissances, que c'est par là qu'on commence d'abord à se remettre en contact avec la nature ; constatons de plus que les écoles purement réalistes, les Hollandais, les Flamands, y ont toujours excellé, et ne nous étonnons pas qu'il tienne une place importante dans l'art contemporain. Le grand courant de simplicité qui nous emporte vers un avenir inconnu s'est fait sentir là comme ailleurs. De plus en plus, le portrait d'apparat cesse d'avoir la vogue. Il se maintiendra surtout près des femmes, chez lesquelles il semble être de tradition de se faire peindre en costume de bal, décolletées, les bras nus. C'est leur uniforme à elles. En avons-nous vu de ces portraits fades et apprêtés depuis M. Cabanel jusqu'à M. Toulmouche ? Ils font la joie des mondaines ; mais il est permis de trouver que ce n'est pas précisément l'idéal du naturel. Aussi ne nous y arrêterons-nous pas.

Si l'on commençait par les puissants, il faudrait parler d'abord du portrait du Président de la République par M. Yvon. Étrange destinée que celle de M. Yvon ! Il aura été peintre officiel sous tous les régimes. Après avoir eu l'insigne honneur d'immortaliser l'effigie impériale, il voue maintenant à la postérité un simple président de république. Sa peinture, du reste, n'a jamais changé d'opinion : elle a des principes très fermes et croit que la froideur est de règle dans le portrait d'apparat. Il a peint plus librement celui de M. Ritt.

C'est un maître en son genre que M. Bonnat. On peut le critiquer, se plaindre

que sa manière soit souvent un peu lourde, que dans sa mâle vigueur il dédaigne trop la grâce. Mais il est impossible d'arrêter avec plus de décision les traits d'un visage. S'il ne réussit pas à exprimer complètement le caractère, si les qualités fines lui échappent d'ordinaire, au moins dit-il l'essentiel, et avec une fermeté qui n'appartient qu'à lui. Le cardinal Lavigerie est une figure d'épopée. Pour le rendre tel qu'il est, il fallait avoir une flamme qui manque à M. Bonnat, il fallait être à la fois coloriste et psychologue. Songez à ce qu'en aurait fait un Titien. Il en a tiré pourtant une œuvre fort belle à certains égards. On sait les procédés habituels à l'artiste : il place ses personnages contre un fond roux de bitume, les immobilise comme un photographe, puis les éclaire tout à coup d'un jet de lumière vive. S'il est des systèmes plus raffinés, il n'en est peut-être pas de plus simple et de plus franc. Cette fois il a compliqué sa manière d'une recherche curieuse de couleur. Elle lui a peu réussi : car les rouges du manteau, de la ceinture du cardinal, sont bien crus et violents. L'illustre prélat est assis, de face, la plume en main, près d'une table couverte de livres, de papiers, d'une carte de géographie. Si la pose est un peu figée, elle a aussi de l'ampleur, de la dignité, une sorte de grandeur imposante et sereine, où le flegme oriental se devine sous l'énergie. M. Bonnat a excellemment rendu la virilité puissante de l'évêque africain : il le montre en une attitude de combat ; mais la bonhomie, l'adresse du diplomate, la verve narquoise, le sourire qui flotte dans cette grande barbe blanche ne se sentent pas assez. Cela aurait complété la physionomie et l'aurait fait vivre. Le *Portrait de M. Jules Ferry* n'est qu'une ébauche, une étude de tête, mais combien fortement accusée ! avec quelle science de dessinateur admirable !

M. Carolus Duran remporte également un vif succès cette année. Le portrait de sa fille est une œuvre charmante, pleine de séduction et de vraie grâce. Les étoffes soyeuses, jaune d'or, gris de fer ou lilas tendre, s'y combinent avec harmonie. Quelques touches de rouge ponceau, le velouté d'une casaque de loutre relèvent la saveur du mélange, et cet entourage éclatant ne fait aucunement concurrence à la figure qui semble être dans son milieu naturel : tant elle s'y installe avec aisance ! tant elle est elle-même élégante et fine comme une fleur de salon, avec ses grands yeux noirs, ses longs cheveux tombants ! Mais ce qui vaut encore mieux, c'est le portrait du paysagiste *Français*, enlevé en quelques heures, simple pochade, mais qui en dit long sur le caractère du modèle, sur sa bonté souriante et fleurie autant que son teint. Il est en buste, le béret sur l'oreille. La barbe et les cheveux d'une blancheur neigeuse font contraste avec la fraîcheur du visage, où le sang afflue en colorations rosées. C'est peint tout d'un élan, sans repentirs, sans retouches ; cela prouve une sûreté de main étonnante. Rubens aurait applaudi à ce chef-d'œuvre.

Après MM. Bonnat et Carolus Duran, qui sont comme les généraux en chef de

l'armée des portraitistes, il y aurait à citer un assez grand nombre de peintres qui dans le portrait d'apparat montrent des qualités distinguées : M. Wencker, qui a gardé à la princesse de Bassaraba-Brancovan son air de grande dame un peu hautaine; MM. Debat-Ponsan et Morot, qui savent rendre avec grâce les amples costumes du Directoire ou l'élégance pastorale des bergères Watteau; M. Rixens, qui a voulu faire sa Femme à la pelisse dans le portrait de Mme C. P...; MM. Sargent, Marcy, Koppay, Stewart, qui ont représenté avec talent des jeunes femmes ou jeunes filles en costume de bal; M. Martens, qui expose un beau portrait de Mme Colonne; Mlles Beaury-Saurel et Abbéma, M. Sinet, etc. Le *Portrait de Claudius Popelin*, maître émailleur et poète, par son fils, M. Gustave Popelin, a de l'éclat, du caractère et du style, se détachant avec franchise sur un fond bleu lapis. M. Paul Dubois a comme toujours l'intimité de l'expression, le modelé gras, onctueux et ferme du sculpteur. Il a fait souvent mieux pourtant. M. Renouf a rencontré la simplicité dans son portrait de jeune veuve. M. Boutet de Monvel a donné le calme, la froideur classique qui lui convenaient à un profil de tragédienne, Mlle Dudlay.

Le portrait d'homme en costume écossais de M. Lesur nous arrête au passage par son étrangeté, son harmonie délicate de tonalités déteintes. M. Ary Renan s'entend à accorder les tons, à en tirer des effets d'imprévu et de charme; il sait en outre définir très subtilement la douceur triste d'un visage. Son *Portrait de Mme L. J.-V...* sera certainement goûté des raffinés. M. Blanche est un peu excentrique, mais il connaît toutes les ressources de l'impressionnisme et en tire un bon parti. On peut préférer toutefois à son envoi du Salon les fins petits portraits qu'il nous a montrés à l'Exposition des Trente-Trois cet hiver, et surtout ses fantaisies d'un goût si original et si vraiment moderne.

Quelques étrangers, qu'on n'a pas la bonne fortune de rencontrer tous les jours, ont envoyé au palais de l'Industrie des œuvres caractéristiques. M. Orchardson, membre de la Royal Academy, nous révèle dans le *Portrait de mistress Joseph* le goût persistant de l'école anglaise pour l'imitation de Rubens. Jusque dans les chairs qui sont rousses et jaunissantes, il y a comme une saveur de vieux tableau. Le *Portrait de M. Hubert Herkomer* par un peintre du même nom, M. Herman Herkomer, est également intéressant, quoique fidèle aux méthodes anciennes qu'on ne pratique plus guère chez nous, depuis l'invention du plein air. La tête, les mains qui ressortent sur un fond d'ombre intense, sont d'une rare fermeté. Signalons une œuvre de début conçue dans le même système : c'est un portrait d'enfant par M. Griveau. Il est en costume de velours noir et retient, d'un air crâne, un grand chien par la laisse. M. de la Hoëse, un Belge, a aussi un portrait de femme au teint bronzé, en robe verdâtre, qui a beaucoup d'accent.

Mais les portraitistes qui entrent le mieux dans les voies de l'art moderne ne

sont certainement ni ceux qui peignent leurs modèles dans une pose d'apparat, ni même ceux qui ont des velléités décoratives ou poétiques, comme M. Renan, et que nous avons cités plus haut; ce sont les artistes plus simples qui aiment à surprendre leurs contemporains chez eux, dans leurs attitudes familières, dans leurs occupations de tous les jours. Nous avons bon nombre de ces portraits intimes au Salon. Un des plus remarquables est celui de *M. Felicien Rops* par M. Mathey. Debout, en costume de travail, presque en tenue d'ouvrier, les manches retroussées jusqu'au coude, le vaillant graveur examine ardemment, sous le jour tombant d'une lucarne, une épreuve d'essai qu'il vient de tirer lui-même de la presse. L'acuité du regard, la finesse nerveuse et quelque peu satanique de la physionomie sont rendues avec une saisissante vérité. Si certaines parties du costume ont été sacrifiées, jetées à la diable, l'ensemble vit étonnamment, et la lumière qui éclaire le visage de l'artiste, qui traverse l'estampe qu'il tient à la main, a de véritables délicatesses dans la demi-teinte.

M. Cormon expose un *Portrait de M. Henry Maret* qui mérite une place toute voisine dans notre admiration. Il est à sa table de travail, au moment d'écrire un article, mettant en ordre ses idées. Les chairs sont peintes largement, les yeux réfléchissent et pensent. C'est une œuvre superbe. M. Paul Leroy dans le portrait de son père se recommande par des qualités d'exécution analogues. Le visage, les mains vous saisissent par leur ton blanc, si parfaitement juste. La figure semble prête à parler, à répondre à quelque ami. Mais pourquoi lui avoir mis juste dans le dos l'angle coupant d'une cheminée de marbre? Éviter l'apprêt est excellent; mais encore ne faut-il pas que ce soit l'accord des lignes qui en souffre. C'est une question d'harmonie.

M. Friant ne dépense pas beaucoup de toile pour ses tableaux; mais que d'art il y met! Son petit portrait de femme est exquis. Il vaut mieux que les *Canotiers de la Meurthe* où l'enveloppe aérienne fait beaucoup trop défaut. Elle est assise dans son boudoir, le coude appuyé sur les touches d'un piano ouvert, dans une attitude pleine à la fois de soudaineté et d'abandon. On dirait qu'elle vient de s'interrompre pour causer. La tête est fine, un peu mélancolique et très spirituellement caractérisée. N'est-il pas à craindre pourtant qu'on ne veuille aller maintenant trop loin dans la vérité, et rendre les mouvements les plus instantanés, sous prétexte de naturel? Ainsi, quand M. de Winter représente Mme G. L... à son piano également, mais jouant, tournant vivement la page tout en fixant le spectateur d'un œil hardi, j'ai peur qu'il ne remplace une pose par une autre, et ne fasse durer bien longtemps une action de nature essentiellement fugitive et rapide.

Mlle Bilinska a su donner de l'ampleur à son portrait de femme en cheveux gris, en robe de velours noir à longue traîne, sans perdre sa franchise et sa simplicité. Nous retrouvons Mlle Breslau avec des œuvres en partie exposées aux Trente-

Trois, le *Portrait de Mlle Schaeppi peignant des faïences*, ainsi qu'un séduisant portrait au pastel de jeune fille anglaise. Mme Roth a une étude de petite fille d'un excellent réalisme. Le *Portrait de M. Edmond de Goncourt*, par M. Raffaelli, pâle et lugubre au milieu de ses œuvres d'art, de ses livres, est l'erreur d'un peintre de talent. Citons encore MM. Jeanniot, Dinet, Meslé, Eliot, Henri Pille, Roux, Von Stetten, Franck Bail, Boulard, Aviat *(Portrait de M. Roll)*, Lœwe-Marchand, Gabriel Ferrier, Burnand, Édouard Fournier, Mlles Schwartze et Rœderstein, etc., qui, avec plus ou moins de sincérité et de succès, ont cherché à saisir leurs modèles dans l'intimité. A voir cet effort collectif vers le vrai, on sent que là est l'avenir.

Le paysage subit une curieuse transformation depuis quelque temps. Les romantiques, d'abord à l'imitation des paysagistes anglais, puis bientôt par libre goût et amour profond de la nature, ont compltèement renouvelé l'art du paysage à notre époque. On peut dire qu'ils ont créé le paysage moderne, qu'ils l'ont conduit du premier coup à sa perfection. Ce sera une de leurs gloires les plus solides aux yeux de la postérité. Après ce bel élan des Jules Dupré, des Corot, des Diaz, des Daubigny, des Théodore Rousseau, il semblait qu'il ne fût plus possible à leurs successeurs que d'exploiter tranquillement un terrain conquis et défriché, de répéter un peu moins bien ce que d'autres avaient déjà dit avant eux. Ainsi font-ils souvent d'ailleurs. Mais l'humanité n'aime pas les redites. Même lorsqu'elle a trouvé ce qui paraît être le mieux, elle cherche encore s'il n'y aurait pas moyen d'imaginer de nouvelles formes, de voir la nature sous un autre de ses multiples aspects. Les romantiques avaient été surtout des lyriques; ils avaient connu l'art difficile d'unir la poésie à la vérité. Même chez les plus réalistes d'entre eux, chez Daubigny, chez Théodore Rousseau, c'est encore l'impression poétique qui domine. Aujourd'hui nous avons peu de poètes. Les artistes s'attachent beaucoup plutôt à copier textuellement la nature ; ils ont la passion de l'exactitude, et la poursuivent avec acharnement parfois, jusque dans le plus petit détail. Mais si quelques-uns poussent la conscience jusqu'à la minutie, on commence à constater chez d'autres un goût renaissant pour les effets larges, massés, puissants, pour les silhouettes heureuses, les colorations combinées en vue de l'harmonie. Sans revenir au paysage de style, au grand paysage à la Poussin, on y touche presque par quelque endroit. C'est peut-être l'art japonais qui nous a ainsi redonné le sentiment du décor. En tout cas, il est curieux de voir une école qui est partie de la haine des sites arrangés, comprendre maintenant qu'un certain arrangement, un certain accord de tons en particulier est nécessaire pour arriver à l'effet. M. Bellel, qui a toujours cru qu'il fallait conserver au paysage du caractère, n'est déjà pas si loin de tel de nos contemporains qu'on pourrait le croire à première vue. La comparaison est facile à faire au Salon.

Un des maîtres qui représente le mieux, avec le plus d'autorité, le paysage décoratif à notre époque et qui a le plus fait pour en propager le goût, c'est M. Harpignies. Il a exposé une petite étude de prairie où quelques vaches paissent dans la fraîcheur du matin, qui est une merveille pour la délicatesse de l'impression. Mais son *Torrent dans le Var* est une œuvre plus importante. On y trouve l'austérité, la sauvagerie, la grandeur un peu âpre qui lui sont coutumières. L'eau qui coule parmi les roches, le grand arbre qui étale puissamment sur le ciel ses branchages dépouillés, les nuages suspendus dans l'air que rougissent les feux du couchant, tout est traité avec largeur. L'ensemble qui se maintient dans des tonalités brunâtres, légèrement attristées, nous révèle que l'unité de teinte, l'uniformité même est un des principes essentiels du décor. Un certain nombre de peintres, dont quelques-uns ont été les élèves de M. Harpignies, semblent persuadés comme lui de cette vérité. Ainsi M. Lelièvre a deux beaux paysages de couleur safranée, *Juin* et surtout *Octobre*. Un terrain en contre-bas de la route, une femme gardant ses vaches près d'une mare, quelques arbres jaunissants : c'est comme la synthèse de l'automne. M. Odier qui peint les *Bords de la Loire à Saint-Maurice* préfère l'harmonie des teintes grises ; mais le bel arbre du premier plan, qui se penche au-dessus de l'eau, prouve également l'amour du pittoresque, des grandes lignes, des œuvres vraiment composées et bien assises. M. Le Poittevin dans son *Lever de Lune*, où l'on voit un vieux berger tricotant parmi les hautes herbes, en gardant ses moutons, a quelque chose des mêmes tendances, ainsi que M. Laronze dans son *Crépuscule*, beaucoup plus froid pourtant. M. Guillon y ajoute un attrait particulier de poésie dans un petit *Clair de lune à Menton*. En avant, des arbres tordus, au feuillage sombre, font comme repoussoir aux clartés laiteuses du fond, où des maisons à l'italienne apparaissent parmi les lauriers-roses, sur la côte souplement arrondie, au bord de la mer lumineuse. N'est-ce pas également parce qu'il a compris le parti qu'on peut tirer d'un accord de tons contrastés que M. Cabrit est si charmant dans son *Bois de Captieux* ? Les troncs blancs des arbres se détachent sur le bleu tendre du ciel avec une audace toute japonaise.

M. Rapin, qui est un des triomphateurs de cette année, se montre aussi décorateur, dans un de ses paysages, au moins, le *Soir*, celui qu'a acheté l'État, et qui frappe par ses tonalités jaunes très claires. Une paysanne y fait boire une vache à la rivière, à l'entrée du village, près d'un pont. Tout l'effet est dans le ciel où flottent des nuages safran, ainsi que dans les reflets sur l'eau. Quant à la *Neige*, c'est une œuvre admirable de sincérité, où la nature est suivie de si près qu'on a vraiment l'illusion parfaite. La neige qui ouate les campagnes, qui s'allonge sur le chemin tournant entre les haies, déjà maculée et salie par les roues des voitures, qui couvre les arbres, les buissons, molle et prête à tomber, est comprise en son essence, en sa légèreté, en son épaisseur même, comme jamais

peut-être elle ne l'avait encore été. Je ne vois pas de paysage au Salon qui vaille celui-là, ni qui soit plus hardiment peint.

Quelques poètes méritent d'attirer l'attention. M. Pointelin est depuis longtemps de nos amis. Il est parmi les rares paysagistes modernes qui savent encore rêver. C'est comme un Corot crépusculaire et assombri, un Corot tourné au noir. Mais il faut qu'il prenne garde : sa mélancolie s'exagère un peu trop, et dans les paysages exposés cette année, sauf un de ses pastels, le *Chemin montant*, il ne reste presque plus que de l'ombre. M. Adrien Demont est également un rêveur. Son *Champ d'œillettes* doucement rosées sous la lune, que traversent un vieux paysan chargé d'une faux et une paysanne portant sur le dos un paquet d'herbage, est d'un effet charmant. L'*Hiver en Flandre*, où un vieux bûcheron se chauffe près d'un feu de sarments rouge vif, dans un paysage de neige, est beaucoup moins bon. Mais quelle neige pourrait encore tenir après celle de M. Rapin ? M. Émile Breton compose la sienne d'après une formule, avec des taches de rose au couchant (*Soir d'hiver*). Sa marine est préférable. Il faudrait encore citer MM. Baudit, d'Argence, Lavieille, Japy, Hareux, etc., qui ont mis plus ou moins de rêve dans leurs tableaux. M. Ary Renan, quoique n'aimant pas les grandes toiles, se distingue entre tous, et réussit à se faire remarquer par l'originalité de ses teintes gris-verdâtre, et l'aspect peut-être chimérique, mais étrangement pénétrant qu'il donne à ses paysages d'Orient. Les *Bords du Jourdain près de la mer Morte* sont d'un grand charme.

Restent les historiographes convaincus, qui trouvent que la nature est assez belle comme elle est, et qu'il suffit de la copier, de la photographier même parfois pour faire une œuvre d'art. Un certain nombre d'artistes hésitent entre l'un ou l'autre système. M. Français qui est un ancêtre à vénérer, digne à la fois d'amour et de respect, a été plus d'une fois poète à ses heures ; mais il aime aussi la vérité. Les deux petites toiles qu'il a rapportées de Clisson nous le prouveraient au besoin. MM. Bernier, Zuber, Yon, Pelouse qui est si brillamment représenté cette année, savent mettre comme lui une certaine part de poésie dans leur réalisme. M. Damoye pencherait plutôt vers l'art décoratif. Son *Coucher de soleil à Sainte-Marguerite* est d'un faire robuste et large qui produit grand effet.

Les deux artistes qui représentent peut-être le mieux la tendance qu'ont la plupart des paysagistes modernes à s'exprimer en simple prose, ce sont MM. Victor Binet et Jan-Monchablon. Là rien n'est imaginé, rien n'est cherché ni arrangé même. On se pose devant le premier coin venu, dans le creux d'une vallée ou en face d'une étendue panoramique, et on tâche de rendre ce qu'on voit, avec la plus scrupuleuse fidélité. C'est une chose curieuse à constater que les prodiges de ressemblance auxquels on arrive ainsi. Placez-vous devant un paysage de M. Binet, le *Petit Vallon* par exemple : il vous semble que vous êtes en présence même de la nature. Le terrain en partie labouré où la charrue est restée, les

grandes herbes, les fougères qui s'emmêlent dans cette solitude entre les coteaux boisés, l'air pur qu'on y respire, tout est rendu avec la plus merveilleuse adresse. C'est l'idéal du trompe-l'œil. Le *Soir d'hiver* acheté par l'État n'est pas moins remarquable d'ailleurs. Il est encore presque moins composé, en ce sens que cette pente gazonnée semée de feuilles mortes, où passe un terrassier la pioche sur l'épaule, est de nature tout à fait humble et vulgaire. Ni vous ni moi ne nous y serions arrêtés, et pourtant M. Binet nous l'impose par la précision du détail et l'extrême vérité. M. Jan-Monchablon pousse même plus loin que lui l'analyse. J'ai peur que ce ne soit ici l'excès. Cette année en particulier il exagère l'amour du brin d'herbe. La *Vallée de Jonvelle* nous montre tout un immense et minuscule panorama de champs cultivés, trèfles en fleur, blés qu'on coupe, etc., faisant une pittoresque bigarrure sur des coteaux qui s'étendent jusqu'à l'horizon, où flottent quelques petits nuages. La campagne est curieusement détaillée sous la lumière : on voit jusqu'aux choses les plus lointaines ; on évaluerait la valeur de chaque lopin de terre, le produit futur de la récolte ; on compterait les feuilles des trèfles par exemple. De tels résultats ne s'obtiennent qu'à l'aide d'une bonne longue-vue. Est-ce avec une longue-vue que le peintre doit étudier la nature ? Voilà la grave question. Dans l'autre tableau de M. Jan-Monchablon, les *Pâtureaux*, où il y a des figures, la froideur se sent peut-être davantage. Qu'il prenne garde d'aboutir, avec son observation si patiente et si juste, à la facture au petit point de M. Firmin Girard.

D'autres artistes mériteraient également qu'on leur consacre quelques lignes : M. Barau, dont la petite étude, *Novembre à Sept-Saulx*, est d'une impression si caressante et si douce en ses tonalités jaunissantes ; M. Petitjean, qui aime les notes vives, toujours adoucies par la vérité de la lumière ; M. Cagniart dont les tableaux, les pastels surtout, sont si moelleux d'atmosphère ; M. Guillemet et ses élèves ou émules, MM. Paul Lecomte, Liot, Schmitt, etc., qui ont le goût de la touche grasse et large ; MM. Desbrosses, Yarz, Billotte, Quost, Quignon, Smitt, Bouchor, Eugène Morand, etc., que nous regrettons de ne pouvoir que mentionner seulement. Sans compter ceux que nous oublions bien malgré nous : car les bons paysagistes sont en nombre, s'il en est relativement peu d'excellents. Il suffit d'avoir indiqué les tendances diverses auxquelles ils obéissent.

Les marinistes ont aussi un assez bel ensemble d'œuvres. M. Mesdag est comme toujours le poète de la mer. Sa *Marée montante* rend à merveille le mouvement et la turbulence de l'eau. Mais la *Nuit à Schéveningue*, où la lune, apparaissant dans un ciel brouillé, jette sur les flaques des reflets incertains, nous séduit davantage par son grand caractère de mystère et de calme. M. Eugène Boudin a la touche fine, légère autant qu'adroite dans ses marines un peu grises qui gardent volontiers une fraîcheur d'esquisse. Les méridionaux à eux

seuls demanderaient toute une étude. M. Montenard règne en maître sur la mer d'un bleu intense (*Rade de Toulon*) comme sur les terrains poussiéreux et aveuglants, les herbes grises, les sommets brûlés des montagnes (*Sur les hauteurs de La Garde*). M. Olive rivalise avec lui d'éclat dans l'*Entrée d'un paquebot à la Joliette.* M. Dauphin est plus tranquille de tons et de lumière. Si nous nous transportons dans les pays du brouillard, sur la Tamise ou à Anvers, nous trouverons MM. Walden et Grimelund, qui rendent habilement l'aspect des fumées et des brumes flottantes. M. Iwill est vaporeux, mais un peu mou dans ses bords de *Meuse à Dordrecht*, M. Normann artificiel dans son *Clair de lune* norwégien. M. Baillet a deux petites marines rochelloises d'un joli ton clair, très décoratif. M. Alexandre Harrison imite les effets chatoyants d'arc-en-ciel de M. Masure. Citons encore MM. Auguste Flameng, Le Sénéchal, Marcotte de Quivières, Maurice Courant, Mme Élodie la Villette, etc.

Parmi les animaliers nous trouvons peu de Troyons. Il serait injuste d'oublier pourtant les vaches de MM. Barillot, de Thoren, Howe, Bisbing, Pezant, Vuillefroy; les moutons de MM. Vayson, Jacque, Chaigneau; les bergers avec leur troupeau de MM. Truesdell, Pearce, Courtens; les chevaux de M. John-Lewis Brown, et les éternels chiens de MM. Hermann-Léon ou De Penne.

La nature morte nous réserve plus de surprises. Là aussi le goût de la décoration autant que de la simplicité, qui est un des caractères de notre époque, a fait sentir son influence. Les peintres de fleurs, qui rentrent dans la nature morte on ne sait pourquoi, commencent à se lasser de peindre proprement un bouquet dans un vase de porcelaine ou de marbre, comme le faisait jadis leur ancêtre Monnoyer, avec plus d'audace peut-être, non sans froideur pourtant. Ils ont eu pitié des pauvres fleurs qu'on martyrise, et ils aiment à nous les montrer maintenant vraiment vivantes, en plein air, librement épanouies sur leurs tiges. Les roses trémières de M. Thomas (*Entrée de cour à Soisy*) et de M. Schuller (*Fleurs d'été*), les *Chardons* de M. Nobillet, les *Iris de Florence* de M. Thurner sont d'excellents exemples de cette nouvelle manière, très fraîche, très décorative, et où les Japonais ont dû nous ouvrir la voie. C'est comme une dérivation du paysage. MM. Bourgogne et Furcy de Lavault disposent d'une façon pittoresque leurs fleurs ou fruits sur une brouette, ou dans des paniers en partie renversés sur le gazon; mais ils ont déjà plus d'apprêt. M. Bergeret se rattache à la tradition d'étalage ample et somptueux des maîtres hollandais ou flamands du XVIIe siècle dans sa grande toile, *Fleurs et fruits*, qui paraît avoir été conçue en vue de quelque salle à manger de château. M. Monginot s'y rattache également. Il aime les motifs ingénieux, et semble persuadé que le singe est à la fois l'animal le plus spirituel et le plus bête de la terre après l'homme. On a rarement vu mieux

de lui que cette année. Sa *Desserte,* sa *Monnaie de singe* sont l'œuvre d'un vrai coloriste. MM. Delanoy et Desgoffe continuent leur travail de bibelotier ou de joaillier propret. M. Vollon expose des oiseaux, *Produits de chasse*, qui ont de l'éclat. M. Bail croit que, pour donner de l'intérêt à des casseroles, il faut nous montrer la cuisinière embrassée par un rustre (*Badinage*). Il est dommage que la scène soit si brutale: les accessoires sont bien peints. M. Dambourgez n'a pas voulu non plus que les marchandes fussent absentes de sa *Boutique de fromages.* Elles manquent un peu de facture. Les anciens étaient plus avisés qui s'adressaient à des peintres en renom, à Rubens ou à ses élèves, pour étoffer leurs tableaux. La mode en est passée aujourd'hui. Je crois que c'est la nature morte qui y a le plus perdu. M. Zakarian peint des « Déjeuners », comme on disait autrefois, à l'imitation de Chardin. M. Cesbron est plus osé, plus moderne : il glorifie un humble légume auquel personne n'avait encore songé, la pomme de terre, et nous sert ses *Parmentières* toutes farineuses et fumantes. Quant à M. Ziem, il s'est donné la joie de peindre la chair rose des *Pastèques.*

Il faudrait terminer par une excursion dans le domaine des dessins, aquarelles et pastels; mais comme nous y avons déjà cueilli bien des choses au passage, il ne reste plus qu'à glaner quelques noms d'artistes qui n'exposaient pas ailleurs. M. Emile Lévy fait toujours des portraits au pastel irréprochables et corrects. Celui de Mlle Chapu n'est pas des plus ressemblants. La petite Japonaise de M. Rochegrosse se regarde à cause du nom de l'artiste plutôt que du mérite de l'œuvre : cela ne compte pas pour l'auteur d'*Andromaque.* M. Thévenot a une tête d'homme bâillant d'une grande fermeté, comprise à la façon des pastels de Chardin. M. Moreau-Nélaton connaît toutes les finesses de la lumière qui entre dans une chambre close. Mlle Valentino a fait une délicate étude de blancs dans *Convalescence.* M. Armand Berton se trouve plus à l'aise dans le pastel que dans la peinture à l'huile, où l'enveloppe brumeuse est moins de mise. Son petit portrait de femme est charmant. Mentionnons encore les amusants dessins de M. Paul Renouard faits pour le *Graphic* sur l'*École des Beaux-Arts à Londres*, les têtes de femmes de Mme Marie Cazin qui vous retiennent toujours par leur douceur triste, et un poétique fusain de M. Hawkins, *Veillée laborieuse et tranquille.* Nous avions réservé M. Fantin-Latour. Au lieu de quelque beau portrait comme il nous en montre d'ordinaire, il a eu la fantaisie cette année de peindre à l'huile deux de ces compositions musicales où il excelle, la *Damnation de Faust* et l'*Or du Rhin.* Il les a traitées en pastelliste. Si prodigieusement habiles qu'elles soient, on peut préférer celles qu'il expose dans la section des pastels, où tout est mieux d'harmonie, le procédé et la facture. Nul ne s'entend comme lui à faire chanter les tons, à en rendre les plus subtiles vibrations et comme l'ondulation légère. C'est un poète doublé d'un musicien.

En somme, on voit par cet examen que si le Salon de 1888 nous apporte peu de révélations nouvelles, s'il nous offre peu d'œuvres hors ligne, il en contient un assez grand nombre où l'on peut s'arrêter sans déplaisir. C'est surtout un Salon de préparation et d'essai : on y compte ses forces avant la lutte ; on s'arme pour l'année prochaine ; on s'y tient en haleine plutôt qu'on n'y frappe de grands coups. Quelques peintres ont tenu leur chef-d'œuvre sous clef. D'autres promettent déjà beaucoup. L'ensemble n'est pas aussi terne qu'on aurait pu le croire à première vue, parce qu'on y sent que le mot d'ordre de presque tous les ateliers désormais, c'est la vérité et la lumière. Mais il faudra nous bien tenir à l'Exposition universelle de 1889 : car les étrangers, après s'être instruits à notre école, sont devenus pour nous des concurrents redoutables. La victoire sera vaillamment disputée, on peut s'y attendre. L'honneur n'en sera que plus grand pour les triomphateurs.

PAUL LEPRIEUR.



LA SCULPTURE [1]

(Fin)



'IMPRESSION pénible que laisse cette réunion de laideur, de vulgarité et de banalité, qui constitue la plus grande partie de l'exposition de sculpture, n'est pas de celles qui s'effacent rapidement. Hélas ! plus on avance dans l'examen de ce millier d'ouvrages, plus le regard est désolé. En face de ces figures et de ces bustes figés dans leurs gesticulations désordonnées et dans leurs hideuses grimaces, on se croirait, la plupart du temps, conduit au Dépôt de la préfecture de police ou entraîné devant les dalles sinistres de la Morgue.

C'est une véritable bonne fortune que de rencontrer sur nos chemins des œuvres comme l'*Homère* et la *Danse* de M. Delaplanche. Ce moment de repos est accueilli avec une véritable joie. L'*Homère* n'a pas fait un grand effort pour sortir de la donnée habituelle, mais c'est une œuvre forte, simple et honnête, qui compense le défaut d'agréments superficiels par des qualités beaucoup plus solides. Quant à la *Danse*, dire de cette statue qu'elle est un des meilleurs ouvrages du Salon, c'est en faire un éloge facile. Elle mérite, certes, bien mieux. C'est une figure d'un art loyal et distingué, exécutée avec beaucoup de science, d'esprit et de grâce, et, ce qui est particulièrement fort rare, avec beaucoup de goût. L'ensemble est des plus heureux : le mouvement rythmique est bien balancé; les combinaisons de lignes partout harmonieuses ; la pantomime vivante et pourtant discrète donne à la figure beaucoup d'aisance et de légèreté.

(1) Voir *L'Artiste* de juin (1888, I, 422).

Les morceaux ne sont pas moins réussis, les bras sont fins et délicats, les jambes charmantes; les petits ailerons équilibrent justement le mouvement des bras; la draperie est finement troussée. Quant au marbre, il est d'une exécution très savoureuse, sans préoccupations pittoresques, ni mesquineries italiennes. A la suite de ces éloges justement mérités, s'il nous est permis d'ajouter une observation sur un détail sans grande importance, nous regretterons que M. Delaplanche, dans le point d'appui qu'il a dû chercher près des jambes pour parer à la fragilité de la matière, ait indiqué un petit tronc d'arbre, conformément à la tradition antique. Cette souche fera broncher sa danseuse ; quelques attributs de la danse, jetés sur le sol, auraient aussi bien rempli cet office sans éveiller aucune fâcheuse impression.

La faculté la plus rare chez les sculpteurs contemporains est certainement le sentiment poétique. Ils ont tous, on ne peut le nier, une certaine habileté manuelle. Les difficultés de leur art, qui ne se contente pas d'à peu près, les obligent à de grands efforts pour obtenir les plus minces résultats. Ils finissent ainsi par connaître leur métier plus sûrement que les peintres, dont l'art enchanteur présente, au contraire, ses plus vives séductions dans l'ébauche même. Mais cette habilité de pratique leur suffit la plupart du temps, et leur grande préoccupation est de modeler, en approchant plus ou moins de la réalité, des morceaux difficiles de musculatures et d'attaches. Ils sacrifient chaque année à l'autel de Sainte-Rotule.

Quant à la foi poétique, à ce besoin que tout vrai artiste porte en soi, d'aider l'éternelle Beauté dans ses incessantes métamorphoses, rien ne devient plus rare aujourd'hui aux Champs-Elysées. Aussi est-il de notre devoir de saluer tout particulièrement ceux qui ont conservé le culte, à peu près abandonné, de la Poésie.

M. Peinte est de ceux-ci ; son *Orphée endormant Cerbère* se présentait l'an dernier en concurrence avec l'*Orphée* de M. Verlet, qui obtint le prix du Salon. Il avait été fort admiré dans le plâtre. L'idée était sculpturale et poétique, l'arrangement avait de la grâce et de l'imprévu. Le bronze a ajouté plus de charme encore à ce groupe, et la patine, qui est un complément très artistique, lorsqu'elle n'est pas employée comme un vulgaire *truc*, contribue par ses tons doux et mats à lui donner de l'accent. Les lignes se précisent mieux encore dans cette matière nouvelle qui fait valoir les modelés simples et délicats du corps jeune, élancé, plein de distinction et d'élégance. Un souvenir de l'antique Egine s'y mêle avec une certaine inspiration des fiers artistes florentins.

La Muse d'André Chénier, de M. Puech, est aussi une vieille connaissance. Nous avons eu occasion de la voir déjà à l'École des Beaux-Arts, parmi les envois de la Villa Médicis. Est-ce avec intention,une intention littéraire mais délicate, que l'auteur a voulu que la Muse d'André Chénier embrassant pieusement la tête de l'infortuné et grand poète, pût être confondue avec la jeune fille

recueillant la tête d'Orphée? Il n'aurait pas été inutile dans ce cas de présenter le visage du poète avec assez de précision dans les traits pour que tout en conservant ce rapprochement, on ne pût absolument confondre les deux sujets. En dehors de cette observation, l'œuvre de M. Puech, malgré la ligne formée par le bras droit qui se projette trop loin du corps, rompant l'harmonie de l'ensemble, est exécutée avec beaucoup de souplesse et d'habileté; c'est un de ces bons envois dans lesquels les membres de l'Académie de France dépensent un talent qu'ils ne retrouvent pas toujours après.

Une des œuvres inspirées le plus directement par la poésie et dont le jury a cru devoir encourager les tendances par le vote d'une deuxième médaille, est la *Visionnaire* de M. Camille Lefèvre. C'est une grosse femme hystérique, au ventre mou de camélon, aux seins gros et communs pendant lourdement, qui, dans une vision comme en ont les pensionnaires de la Salpêtrière, aperçoit, sans que rien pourtant y paraisse sur sa physionomie, « le Passé qui s'appelle Haine et l'Avenir qui s'appelle Amour ». Elle tient d'une main une harpe, et foule à ses pieds deux cadavres de noyés qui ne manquent pas de caractère et ont dû réjouir M. Rodin. On dirait une grosse fille échappée à une kermesse de Rubens et dont les formes se sont avilies dans les excès de la débauche. Il y a certainement beaucoup de qualités sérieuses dans cette composition, mais elles sont perdues dans l'ensemble vulgaire et repoussant du groupe, qui est le triomphe de la laideur. C'est là du talent mal employé.

Si l'union de la sculpture et de la poésie ne se renouvelle pas tous les jours, ce n'est pas, de la part des sculpteurs, faute de chercher des inspirations littéraires. Il faut leur rendre cette justice que toutes les fois qu'ils demandent conseil à la littérature, c'est en lui empruntant des sujets à peu près impossibles à traiter avec l'ébauchoir.

Voici, par exemple, M. Laoust qui, hanté depuis plusieurs années par le *Mozart enfant* de M. Barrias, nous redonne le marbre de son *Lulli composant « Au clair de la lune »*. C'était une idée facile à exprimer, n'est-ce pas? A quoi reconnaît-on que du violon jaillissent bien les notes vives de cet air célèbre et non la musique de « J'ai du bon tabac dans ma tabatière » ou de tout autre refrain que l'on voudra? C'est que M. Laoust a ingénieusement fait lever au ciel les yeux de son Lulli et avec un air tout mélancolique, ce qui était indispensable pour composer un couplet vif, aimable et légèrement railleur.

Un habile statuaire, dont nous nous rappelons avec plaisir le groupe en bronze *Persuasion*, si intelligent et si décoratif, M. Godebski, n'a pas non plus été très heureux cette année avec le sujet un peu étrange qu'il a choisi. *La force brutale étouffant le génie*, tel est le titre de ce groupe. On nous reprochera sans doute d'être bien méticuleux, mais c'est à ce titre d'abord que nous en voulons. La statuaire étant, par excellence, la grande organisatrice des apothéoses, on



Roland à Roncevaux, dessin de Labatut, d'après son groupe en marbre
(Salon de 1888)

est tout surpris de voir, au lieu du génie triomphant de la force brutale, la force brutale glorifiée au dépens du génie qu'elle étouffe. Il y a là un véritable contresens sculptural. Pour passer à l'examen du groupe en lui-même, la force brutale, malgré un grand luxe de muscles et de doubles muscles, n'a pas un caractère de véritable brutalité, avec ses cheveux frisés et sa barbe taillée à l'antique. Le génie, de même, n'a pas le charme de sa faiblesse. C'est un savant morceau académique qui fait songer aux conceptions froides et doctorales de l'art d'outre-Rhin.

La sculpture de caractère est représentée par un vaillant artiste, M. Injalbert, qui expose, avec un haut relief en bronze, très décoratif : la *Renommée*, une figure sépulcrale, la *Douleur*, un peu trop entortillée dans un fouillis de linges qui fait penser à la manière de Préault.

M. Labatut, un jeune statuaire de la grande école toulousaine, cherche aussi le caractère et l'expression. Son *Moïse* éveille le souvenir de MM. Mercié et Rodin. C'est, si nous avons bonne mémoire, le bronze d'un envoi de Rome. Il en a, d'ailleurs, toutes les qualités d'exécution, mais le geste est dégingandé et l'aspect fanfaron. Le *Roland*, en marbre, est conçu dans un esprit assez romantique, avec de la couleur et de l'expression et des morceaux très bien exécutés. Mais le groupement est confus, il y a un entassement trop embarrassant de rochers, de membres, de vêtements, d'armes et de branchages.

Ce n'est point sans quelque surprise qu'on a vu le sculpteur inquiet, fiévreux et tourmenté du *Dante*, élever un monument à la gloire de Boucher, le peintre des divinités roses et grassouillettes. A titre de curiosité, ce besoin d'antithèse est déjà intéressant. M. Aubé s'est tiré de ce monument paradoxal d'une manière qui ne pouvait être banale. Boucher est posé sur un rocher rococo, un peu important peut-être pour la composition, et se penche vers un petit génie qui lui tend une palette. La cuisse droite du peintre est beaucoup trop courte, et le petit génie a l'air d'une oie effrayée qui se sauve. Mais, malgré ces défauts saillants, ce groupe est loin d'être ordinaire ; il a de la couleur et de la distinction, et l'on y sent la main d'un vrai artiste.

Un sculpteur qui recueille volontiers le succès dans l'étrangeté, M. Ringel, expose, avec une série de médaillons curieux, une statuette intéressante de *Saint Bernard prêchant la croisade* et une statue en plâtre, qui a mérité à son auteur une médaille de troisième classe. La *Saga* est une divinité peu connue, qui appartient à la cosmogonie farouche des peuples du Nord. M. Ringel nous apprend que « par ses incantations elle influence les destinées humaines ». Avec ses yeux de chat, son corps jeune, sa pose accroupie, sa tête coiffée d'un casque bizarre, orné, on ne sait pourquoi, de clefs de violon, cette figure, exécutée d'ailleurs avec des modèles habilement simplifiés, présente un aspect étrange et mystérieux.

L'Artiste — Salon de 1888

"Par ses incantations elle influence les destinées humaines." (Légendes d'Alsace)

Les bons décorateurs sont aussi rares au Salon que les vrais poètes. Cela ne peut surprendre, étant donnée l'absence générale de goût; or, le goût est un des éléments absolument indispensables de la décoration. Les sculpteurs du siècle dernier, dont beaucoup étaient même de simples ouvriers, ont fait d'excellente décoration parce qu'ils avaient reçu, avec les premières notions du métier, cette science du goût qui fait tant défaut à nos artistes et que les qualités particulières de notre génération ne peuvent remplacer. Aussi le groupe toujours peu nombreux qui consent à se plier à la discipline de l'architecture, a-t-il compris qu'il ne pouvait avoir de meilleur maître que la saine et féconde tradition française. M. Dalou, à qui nous devons l'honneur de ce mouvement, tout entier à de grands travaux, figure seulement au Salon avec un très beau buste en bronze, la tête macabre de M. Henri Rochefort, admirablement rendue dans tous ses plans irréguliers, son front bombé, son nez tordu, ses yeux caves et sa houppe révoltée. Mais un de ses bons disciples, qui, depuis son retour de Rome, fait preuve d'un tempérament à la fois puissant et délicat, nous présente deux compositions très importantes et entièrement décoratives. L'une d'elles est encore à l'état de simple maquette, mais on y pressent le grand ensemble architectural. C'est un projet au dixième de l'exécution d'un *Monument à élever à la gloire de la République* à Lyon, en collaboration avec M. Blavette. La partie architecturale ne nous concerne pas. Nous dirons cependant que le monument rappelle un peu celui de la place de la République, ce qui était inévitable, avec le parti pris conique du socle gigantesque. Quant à l'œuvre du statuaire M. Peynot, elle se présente dans l'ensemble, que nous pouvons seul juger, avec beaucoup de richesse et d'ingéniosité.

Une plus belle occasion ne pouvait s'offrir à un artiste intelligent et valeureux de développer son talent, que l'obligation de rivaliser, dans ce château de Vaux-le-Vicomte, si plein de grands souvenirs, si riche encore, nous dit-on, des chefs-d'œuvre qu'y avait entassés le surintendant Fouquet, avec tous les grands noms de la statuaire française du XVIIe siècle. M. Peynot a eu ce bonheur. Son énorme groupe de *Triton et enfants*, destiné à l'un des bassins du parc, témoigne d'un robuste tempérament et fait honneur à son auteur. Le groupement est hardi, l'ensemble puissant et décoratif; un grand souffle de vie anime ces chairs vaillamment modelées. Le triton est malheureusement trop court et les enfants sont exécutés de pratique, en s'éloignant un peu trop de la nature, à l'exemple, il est vrai, des statuaires du grand siècle dont il fallait s'inspirer, sans pousser si loin l'imitation de leurs faciles et aimables défauts.

Le *Père nourricier*, de M. Steiner, est un groupe conçu et exécuté de même dans l'esprit de la bonne tradition française, avec beaucoup de distinction et une surprenante virtuosité. Nous sommes, certes, moins enthousiastes de la sculpture de M. Pallez, qui n'a pas le don de nous plonger dans l'ivresse comme Anacréon. Par égard pour l'Anacréon de M. Guillaume, qui est un peu parent du sien,

M. Pallez a remplacé le jeune Bathylle par une aimable demoiselle. Sachons-lui gré du moins de ce sentiment très moral.

Parmi les bronzes décoratifs de bonne qualité, nous remarquerons le *Botteleur* de M. Perrin et le *Retour de chasse* de M. Antonin Carlès, que la ville de Paris a eu le bon esprit d'acquérir pour placer dans ses jardins publics. C'est de la sculpture de plein air. La municipalité, qui ne manque donc pas de jugement, a également acquis un petit drame en bronze, très poignant, bien qu'il ne s'agisse que d'une lionne dont une vipère a mordu les petits, précédemment très remarqué dans le plâtre. Le nom de l'auteur, M. Georges Gardet, nous rappelle un de ses parents ou simplement un homonyme, M. Antoine Gardet, dont le *Précurseur*, un petit marmot en marbre qui braille, en agitant comme un hochet une croix d'argent, est une aimable plaisanterie, adroitement exécutée, que le jury en bonne humeur a largement récompensée avec une médaille de deuxième classe.

Il y en a une vraie phalange de lauréats! A peu près tout ce qui n'est pas buste est décoré d'une pancarte honorifique. Signalons parmi les médailles de deuxième classe, le *Joueur de billes* de M. Enderlin, dont les lignes sont assez agréables et qui ne manque pas d'expression, le *Narcisse*, sans grand caractère, de M. Quinton, dont l'arrangement est, pourtant, soigneusement cherché et forme une figure décorative d'un bon aspect; dans les troisièmes médailles, le *Philoctète* de M. Baralis qui méritait cette distinction pour s'être si bien souvenu du *Philopœmen* de David d'Angers, et *En péril*, de M. Kinsburger, où les qualités ne manquent pas, mais dont le sujet, trop particulier, rapetisse l'effet du groupe.

M. Eugène Marioton vient d'obtenir une bourse de voyage. Son *Chactas*, en marbre, est d'une sculpture assez molle. Quant à son groupe en plâtre, *Frères d'armes*, rien n'est plus malheureux que la concordance malencontreuse entre le titre déjà si expressif et le groupement qui, vu de certains côtés, suggère les idées les plus inconvenantes. Ces frères d'armes font naturellement partie de l'arme, hélas! si nombreuse du silex, où l'équipement est à la hauteur de l'armement.

M. Cordonnier est justement un de ceux qui ont le plus contribué à développer le goût des toisons, des haches et des lanières. Son groupe *Maternité* en est forcément moins encombré, cela ne l'empêche pas d'être exécuté avec un maniérisme excessif.

A force d'intention, la tête de la femme devient ridicule. Pourquoi avoir affligé cette tendre mère d'une myopie aussi exagérée? Est-ce l'expression symbolique de l'indulgence maternelle qui se refuse à voir les défauts de ses enfants? hélas! que ne partageons-nous cette faiblesse à leur égard!

Nous avons oublié de signaler l'*Ève* de M. Marqueste, qui est une bonne étude de femme nue, habilement modelée. Un élève de cet artiste, M. Bénet, a exposé avec un bon buste en bronze de M. Hendlé, un petit *Abel*, en plâtre,

tenant un mouton dans ses bras, qui est d'une jolie exécution. Le visage, ou du moins les traits, semblent un peu forts. Terminons cette énumération déjà bien longue, en signalant le *Moissonneur* du docteur Richer, l'auteur si distingué des *Démoniaques dans l'art*, qui joint aux titres qui l'ont rendu célèbre comme médecin, de véritables facultés artistiques ; la *Tentation*, de M. Clausade, modelée avec beaucoup de simplicité et d'habileté; la *Nuit*, de M. Barbaroux, qui a quelque charme dans le mouvement et dans la tête; et un grand dessus de pendule assez décoratif de M. Coulon, *Hébé cœlestis*. Deux modèles de tombeaux, la *Douleur* par M. Massoule et la *Mémoire* par M. A. Mulot, se recommandent par des qualités assez poétiques. Mlle Camille Claudet, élève de Rodin, ne manque pas de caractère dans son *Çacountala*, bien qu'avec des procédés un peu faciles; M. Erikson, élève de Falguière, mais qui suit l'influence de Rodin, a mis également un certain charme poétique dans sa figure de *Martyr*. Citons encore une série de charmantes statuettes : la *Diane Victorieuse* de feu Carrier-Belleuse, le *Refrain du printemps* et *Le travail guide la fortune*, de M. Claudius Marioton, l'*Aïeul* et l'*Incroyable* de M. Fremiet, la *Rêverie* de M. Roger, l'*Enfant à la coquille* de M. Darbefeuille.

Parmi les bustes les plus remarquables en dehors de ceux que nous avons déjà indiqués, sont le *Portrait de Mme P.*, marbre, par M. Falguière; le *Prince Napoléon* (1881), marbre, par M. Guillaume, qui a envoyé un portrait en plâtre de M. Chevreul; les deux portraits de M. Chatrousse ; *Marietta Tintoretta*, buste caractéristique en marbre par M. Blanchard; une jolie petite tête en terre cuite de M. Degeorge, et une tête expressive de M. Michel Cazin. Ajoutons les bustes de MM. Aubé, Béguine, Chicot et Briden.

Les médaillons deviennent de plus en plus nombreux au Salon. Comme toujours la médiocrité l'emporte en nombre, mais il nous reste quelques médailleurs de grand talent. MM. Chaplain, Daniel Dupuis et Ponscarme, font grand honneur à notre école. MM. Deloye et Ringel sont toujours curieux et intéressants. M. Agathon Léonard a une quinzaine de portraits exécutés avec une habileté surprenante.

M. Pécou expose dans un même cadre le portrait de bronze du regretté directeur de l'institution Chevalier, M. Grousset, très vivant et sûrement modelés, deux charmants médaillons de femmes et deux ravissants portraits de fillettes, enlevés avec beaucoup de verve et de délicatesse.

Arrêtons-nous avant de partir devant le bas-relief en bronze de M. Lanson, la *Vierge à l'enfant* qui a un grand caractère et une belle patine; l'*Abri maternel*, de M. Peter, si finement modelé, et les médaillons en verre émaillé de M. H. Cros d'une physionomie si troublante.

LÉONCE BENEDITE.

LA CÉRAMIQUE



La céramique n'est pas seulement l'art du potier, comme disent les dictionnaires; mais encore celui de décorer, par la peinture de fleurs, d'arbres, de paysages, de figures diverses, les surfaces, rondes ou planes, préparées par la main de celui qui façonne l'argile à cet usage. Comme aspect à l'œil du spectateur, comme richesse de palette, comme modelé, comme développement du talent de l'artiste, comme sûreté de l'œuvre qu'il produit, il est évident que la céramique est fort inférieure à la peinture, que celle-ci soit à l'huile ou à l'eau, que ce soit une toile ou une fresque. Le peintre, en effet, trouve à sa disposition toute la gamme des couleurs. Il peut couvrir les plus vastes surfaces, grouper comme il l'entend ses personnages, employer ici tel ton, user là de tel autre, nuancer à son gré, ménager ses effets de lumière, produire des lointains effacés, faire saillir en relief, sur les premiers plans, la partie la plus importante de sa composition; et, quand il a donné la dernière touche à son travail, il sait que ce qu'il a fait, restera tel qu'il l'a créé.

Le pauvre céramiste, au contraire, et je parle ici spécialement de la faïence au grand feu, n'a que quelques couleurs dont il puisse se servir : le bleu foncé, le jaune en deux sortes, le manganèse, le noir, deux ou trois verts, le brun parfois; point de tons de chair proprement dits, car c'est le manganèse mêlé avec du jaune dans une certaine proportion, qui tient la place du rose, du blanc et du rouge de la palette des peintres. Il porte son œuvre à cuire, et il n'est jamais certain, le malheureux! du résultat que donnera la cuisson. Ou la plaque de faïence n'est pas cuite suffisamment, et alors les tons n'étant pas développés, les couleurs demeurant opaques, il faut reprendre tout son ouvrage, ligne par ligne, et porter une seconde fois au four, sans être plus certain de la réussite; ou cette plaque a

été soumise à un feu trop violent, et la peinture étant à demi effacée, il faut reprendre à nouveau le travail, et reporter encore au moufle; ou, enfin, des accidents irremédiables se produisent, tels que boursouflures de l'émail, rupture du plat, du vase, de la plaque, etc., et alors tout est perdu, temps dépensé, travail, couleurs, prix de la cuisson, de la plaque, de la coupe ou du vase, etc.

Eh bien! malgré toutes ces infériorités, la faïence *grand feu* est néanmoins un grand art, qui a, sur la peinture à l'huile, un double avantage. Elle peut, d'abord, durer éternellement. En second lieu, étant insensible, par sa nature, au froid, au chaud, au vent, à la pluie, à la poussière, au soleil, elle peut servir non seulement à la décoration des intérieurs, mais surtout à l'ornementation extérieure des maisons et des édifices.

A ces deux titres, il ne faut donc pas tenir la céramique et ses interprètes en un profond mépris, comme font tant de peintres, de peu de valeur il est vrai, qui gnorent même totalement les procédés, extrêmement difficiles et délicats, qu'il faut employer, la patience héroïque dont il faut être doué, la grande habileté de main que l'on doit posséder, pour produire quelque chose d'acceptable en ce genre.

Pour nous, à proprement parler, l'art de la céramique se divise aujourd'hui en trois branches principales : 1° la faïence au grand feu, de plus en plus délaissée grâce au mauvais vouloir des cuiseurs; 2° la peinture sur porcelaine, que la spéculation commerciale avilit chaque jour davantage; 3° enfin la décoration sur « terre de pipe », qui est le dernier degré sans valeur de cet art charmant. Nous allons passer rapidement en revue, dans ces trois genres, ce que le Salon de 1888 nous offre aujourd'hui de plus saillant.

Il y a en tout et pour tout deux plaques de faïence « grand feu » véritable; ni portraits, ni sujets, tant ce grand art est délaissé, non seulement à cause des difficultés de cuisson et du mauvais vouloir des cuiseurs, comme nous l'avons dit tout à l'heure, mais encore par suite du dédain peu justifié qu'affectent à son égard les faiseurs de plats d'épinards. La première faïence est de M. d'Eaubonne, « élève de Corot », dit le livret; elle a pour sujet l'*Étang de Ville-d'Avray*. C'est terne, sans relief, sans couleur. Il eut fallu la reprendre toute entière, et la reporter au four. La seconde, très réussie, très travaillée, de M. Gustave Noël, est une sorte de triptyque qui représente le grand canal et l'église de Saint-Barnabé à Venise; puis, dans un autre compartiment, une rue de Grimaldi, près Menton. On peut voir, par ce tableau, combien la faïence grand feu, malgré l'indigence de sa palette, est apte à aborder tous les sujets. Le ciel, l'eau, les terrains, le ton des maisons, des pelouses, des édifices, tout est parfaitement et nettement rendu, aussi bien que le pourrait faire la meilleure peinture.

Pour les autres tableaux, pompeusement intitulés *faïence,* nous les renvoyons à la porcelaine et à la « terre de pipe ».

Parmi les porcelaines, nous signalerons d'abord trois larges médaillons, genre Deck. Le premier, de Mlle Descamps-Sabouret, représente un gros bouquet de pivoines, bien réussi. Le second, de M. Régnier, nous donne des iris jaune, blanc et violet, d'un bon dessin, mais manquant un peu d'air. Le troisième, de Mlle Hiard, nous expose une touffe de pivoines et de marguerites, rendues avec beaucoup de talent. M. Rudhardt a envoyé une ébauche de paysage, *la Bièvre à Antony*, qui a beaucoup de valeur réaliste. Mais hors ces trois médaillons énormes et encombrants, point de fleurs charmantes des champs et des parterres, point de feuillages variés, qui exigent un dessin si pur, une touche si légère, un talent si délicat, un coloris si exact et si soutenu ; mais force portraits. Nous ne parlerons que de ceux qui valent la peine d'être cités.

Mlle Daveau, élève de M. Pascault, nous donne un superbe portrait de femme, très sévère, très noble d'attitude, qui ne demande son succès ni à l'ornement, ni à l'éclat de la toilette ; le modelé est parfait, la chevelure noire très bien rendue, et l'ensemble d'une douceur de tons remarquable. Mlle Daveau est un maître dans ce genre. Mlle Baladon expose un portrait de femme qui ne manque pas de mérite, mais n'est pas suffisamment travaillé. Le portrait de profil d'une jeune fille, au quart de grandeur, que nous donne Mlle Frank, est digne d'attirer l'attention ; la chevelure, d'un blond ardent, un peu en désordre, est bien traitée ; le coloris de la figure est charmant ; mais il n'y a pas encore assez de modelé.

Nous arrivons au petit tableau d'intérieur de Mme Hortense Richard : une jeune femme blonde est assise dans son boudoir sur un canapé capitonné, en satin bleu pâle ; elle est vêtue d'une robe de gros de Naples couleur aurore, s'ouvrant sur une jupe en gaze blanche ; la main tient un éventail, les pieds mignons reposent sur un tabouret ; c'est la perfection même, comme réalité, couleur, modelé, comme douceur et transparence des tons, comme rendu des étoffes et fermeté des chairs. On sait d'ailleurs, par ses autres compositions, que Mlle Hortense Richard est passée maître en son art. De Mlle Lavigne, voici une plaque représentant une touffe d'anémones de Chine ; c'est un travail très soigné, les roses pâles et roses vifs sont très artistement accentués ; les feuilles légères, grasses, vivantes, sont parfaitement nuancées de verts gradués, tantôt obscurs, tantôt reflétant la lumière. Il y a là un vif sentiment de la nature. Le portrait de Mlle Caffart est très soigné, très travaillé, mais manque un peu de relief. Nous en dirons autant de celui de Mlle Aclocque d'Amézeuil. Le portrait de Mlle Roch est très chaud de ton, mais il aurait dû être repris.

Voici un excellent portrait de femme âgée, par Mlle Mouroux. Cela est très fini, très soigné ; mais il y manque peut-être un peu de vigueur. Mlle Le Née

nous donne deux très bons portraits, au quart de la grandeur, qui jurent d'être accolés dans le même cadre ; un portrait funambulesque de M. Charles Floquet ; l'autre, très chaud de ton, du général Boulanger. Mlle Cordier expose un bon portrait de femme quart de nature ; les tons de chair sont un peu obscurs. Mlle Jorel a peint deux figures très finement rendues, celle de *M. le président J.;* l'autre, celle de son fils, un jeune collégien.

Quoique les peintres sur terre de pipe aient à leur disposition toute la gamme des couleurs, il n'y a pas dans la céramique d'art moins agréable à l'œil, plus sec, vu le peu d'épaisseur de l'objet que l'on décore, ni d'appareils plus fragiles. M. Defer nous donne pourtant un vol de sarcelles qui n'est pas sans mérite ; la tête et le plumage des oiseaux sont bien nuancés. Quant à M. Gide, qui expose des chiens de chasse, son dessin n'est vraiment pas assez net, ni l'ouvrage suffisamment fini.

Nous avons parlé, tout à l'heure, de la décoration extérieure des maisons et des édifices, par la céramique. A Passy, déjà, plusieurs petits hôtels ont employé sur leurs façades ce genre de décoration. Ce sont de simples médaillons, encastrés dans les murs, représentant généralement des figures de fantaisie. Eh bien ! malgré la médiocrité de ces ébauches, on ne saurait imaginer combien elles relèvent et égaient l'habitation. Mais nous voulons nous élever à des vues plus hautes. Outre l'ornement des intérieurs d'appartements qui récrée si doucement la vue, outre l'emploi judicieux de guirlandes de fleurs, d'entrelacs, d'arabesques courant joyeusement le long des frises et des façades, on pourrait, ce semble, utiliser la céramique à la reproduction de portraits des grands hommes. Ces faïences apposées, ainsi que le fait si heureusement le Comité des inscriptions parisiennes avec ses plaques de marbre commémoratives, soit au fronton des maisons où ces hommes supérieurs ont vu le jour, où ils ont travaillé, où ils ont vécu, où ils sont morts, soit aux façades des monuments publics, ces portraits, disons-nous, en même temps qu'ils serviraient de décoration architecturale très vivante, seraient un enseignement perpétuel pour les générations.

Voyez, par exemple, le palais du ministère des Affaires étrangères, au quai d'Orsay. Qui n'a remarqué cette suite de médaillons ovales, en marbre blanc, placés au-dessous de l'entablement du premier étage, et qui, de près comme de loin, ressemblent si parfaitement à une série d'énormes pains à cacheter ? Si, au lieu et place de ces froids ornements, l'architecte avait incrusté des portraits historiques en faïence grand feu, avec leurs costumes éclatants et divers, leur relief puissant, leurs physionomies particulières, croyez-vous que la façade de ce palais n'en serait pas singulièrement égayée et rehaussée, et que le ca-

ractère architectural n'en serait pas agrandi. Et combien d'autres monuments sont dans le même cas !

Donc la céramique n'est pas une distraction vaine, une occupation futile, bonne seulement à amuser les petites filles, comme disent certains pédants qui prétendent régenter l'Art. C'est, au contraire, une œuvre extrêmement sérieuse, d'où l'on peut tirer de grands effets artistiques et décoratifs, et qui demande, comme toute production de l'esprit, une application et une supériorité soutenues.

J.-G. PRAT.





CHARLES MONSELET



UAND la mort a pris Charles Monselet, la presse tout entière a parlé de lui comme il convenait qu'on parlât d'un vétéran disparu. Partout on a raconté sa vie, passée au service du journal, on a retracé son existence prise par les soucis de la production quotidienne. Il n'était pas difficile de la retracer, cette existence, ainsi montrée au jour le jour par le chroniqueur. Il suffisait de parcourir, pour cela, la longue série d'articles semés le long du chemin. Ils montraient la route, au travers des années écoulées, suivant la voie de l'écrivain, marquant les traces de son esprit. On a pu, de la sorte, dire exactement ce qu'avait été cette vie toute pleine d'inspirations charmantes, occupée aux œuvres légères et délicates. Nous voudrions y revenir, en passant. Nous voudrions glaner encore quelques petits traits oubliés, qui feront sans doute mieux apprécier la physionomie et la verve de l'écrivain. Monselet a intitulé un de ses plus agréables volumes *De Montmartre à Séville*. Les pages qui suivent pourraient porter le titre *De Bordeaux à Paris*. Elles envisagent plus spécialement les premiers débuts de l'écrivain, son séjour à Bordeaux, qui lui fut si salutaire et dont il conservait un si vivant souvenir. La dernière production,

celle par laquelle il clot la série de ses adorables fantaisies, est un ressouvenir de là-bas. Elle évoque une légende familière des bords de la Garonne, de Jean de La Réole, dont tout le monde parle sans en connaître autre chose que le nom.

* * *

Monselet était un Gascon... de Nantes :

> La ville de Nantes,
> A qui je n'en saurais vouloir,
> M'a vu naître sans s'émouvoir
> De mes facultés étonnantes.
> Et puis je suis devenu grand.
> . . . .
> Le principal étant de vivre,
> Fidèle au tel père tel fils,
> Ma ressource devint le livre :
> Mon père en vendait, — moi, j'en fis.

Hum! le Gascon montre un peu le bout de l'oreille. Son père ne vendit jamais des livres : il en louait. Et lui en vendit. Deux fois, en 1871 et en 1885, on a vu se disperser sa bibliothèque. Compagnons de plaisir ou de travail, dons de mains amies, des livres qui portent comme marque du propriétaire cette aimable plaisanterie : *Livres amoncelés*. Parfois aussi, leur premier feuillet garde la trace d'un malicieux envoi d'auteur. J'en recueille un du libraire Poulet-Malassis : « A mon vieil ami Monselet, pour sa vente avant décès. » On ne saurait se venger par avance plus finement par un trait mieux lancé.

Le cabinet de lecture du père Monselet était situé sur la place Graslin, au coin de la rue J.-J. Rousseau. Les Nantais ont bien connu cet entresol, qu'ils fréquentaient volontiers. C'est là que Monselet a grandi. Du haut des fenêtres il vit s'accomplir la Révolution de Juillet; il assista ainsi aux *Trois Glorieuses*. Les habitués le gâtaient. L'un d'eux lui offrit ses premiers joujoux. C'était Régnier, le célèbre acteur de la Comédie-Française, qui débutait alors et jouait les comiques au Grand-Théâtre de la place Graslin. L'enfant devenu homme se rappelait avec émotion le souvenir du grand artiste, qu'il avait vu si bon, si affectueux.

A l'âge de dix ans, le gamin quittait Nantes avec sa famille qui venait se fixer à Bordeaux. Son père allait tenir un dépôt de beurre de la Prévalais sur les allées de Tourny. L'enfant fut mis dans une modeste pension, — celle de M. Meneuvrier, — et encore ne fit-il que la traverser. Là, il compléta tant bien que mal des études fort décousues et entra, en qualité de commis, chez un négociant en vins qui était en même temps consul de Rome. Le jeune commis

préférait taquiner la Muse qu'expédier la correspondance. Mécontent de ce commerce illicite, le patron le cassa brusquement aux gages.

La situation était pénible. Le jeune homme se présente aussitôt aux bureaux du *Courrier de la Gironde*, où on l'admet comme correcteur. A cette époque, la rédaction de ce journal était fort brillante. Félix Solar la dirigeait adroitement. La spéculation ne l'avait pas encore accaparé tout entier, et il signait, entre deux bordereaux, ses chroniques du pseudonyme de E. d'Issy. A côté de lui se voyaient Campan, l'ami d'Henri Fonfrède; Hovyn de Tranchère et le charmant poète Jules de Gères. L'ensemble était distingué et le nouvel arrivant ne devait pas le déparer.

Monselet avait de la verve, de l'humour. Il ne tarda pas à se hausser au rang de feuilletoniste, tout en conservant la tâche de correcteur. C'était le bon temps. Le souci quotidien du journal absorbait beaucoup; mais on se délassait en écrivant des vers. A dix-sept ans, en 1842, le jeune homme publiait un poème, *Marie et Ferdinand*, sur la mort de la princesse Marie et sur celle du duc d'Orléans. Naturellement, il le dédiait à la famille royale. Les vers sont jeunes. En pouvait-il être autrement? Ça se tient, pourtant, comme on dit. Ils n'ont pas été réimprimés dans les poésies complètes de Monselet. Je le regrette. Quelques passages sont curieux et méritaient d'être conservés, à ce titre.

Au journal, la besogne n'était pas très nettement marquée : comptes rendus de livres ou représentations théâtrales, tout était bon à la verve de l'écrivain, qui se dépensait même au dehors, dans les feuilles voisines. En cherchant bien, on trouverait dans la *Guienne* d'alors un feuilleton du jeune débutant sur l'*Art de fumer*, poème en trois chants, de Barthélemy. Le morceau est intéressant au point de vue local, car Barthélemy était momentanément, à cette date, un poète bordelais. Sa fille, M[lle] Éliane, tenait au Grand-Théâtre l'emploi de première chanteuse légère, et le père l'avait accompagnée dans la ville où l'appelait son engagement. Toujours seul, sombre, drapé dans un grand manteau, Barthélemy avait l'air d'un général espagnol. Monselet le rencontrait au théâtre, où ils se rendaient souvent, l'un par devoir et l'autre par métier.

A tant fréquenter les coulisses, il est rare qu'on ne prenne pas l'envie d'écrire quelque pièce. Ainsi arriva-t-il à Monselet. A dix-huit ans, il faisait représenter une parodie en un acte, en vers, mêlés de chant et de danses, de la *Lucrèce* de Ponsard. Composée en collaboration avec Richard Lesclide, elle fut mise à la scène par Félix Solar, qui en surveilla les répétitions. Elle fut représentée au Théâtre des Variétés, le 8 octobre 1843, sous le titre de *Lucrèce ou la Femme sauvage*. Ce petit essai fit plaisir. Je rencontre dans un journal disparu depuis, *la Sylphide*, une lithographie qui représente la principale scène de cette bouffonnerie. C'est drôle, autant qu'on en peut juger à distance.

Bref, le succès encouragea les auteurs, qui collaborèrent encore. Ils donnèrent

ensemble un drame fantastique en trois actes, *Ariel*, qui n'a pas été imprimé. Le fantastique ne devait guère convenir, en effet, à la nature de Monselet. On se figure difficilement aujourd'hui ce gros homme gai, enjoué, endossant par mégarde le paletot d'Hoffmann.

Quand il écrit seul, Monselet se laisse aller à son penchant, la bonne humeur. Le 2 juillet 1844, il fit jouer à son théâtre ordinaire, — le Théâtre des Variétés, maintenant Théâtre-Français, — un vaudeville en un acte, *Un carreau brisé*. Le public l'accueillit fort bien, et la piécette fournit une carrière de vingt représentations environ, tant sur la scène où elle avait vu le feu de la rampe que sur la scène plus solennelle du Grand-Théâtre. C'était tentant, on l'avouera. Monselet y fut pris. Après un à-propos intitulé : *Une journée au camp de Saint-Médard*, représenté en 1845, et qui n'était qu'un opuscule de circonstance, Monselet voulut donner l'année suivante un long vaudeville en cinq actes, les *Mésaventures du prince Rodolphe*. La pièce réussit-elle ? J'en doute. Je ne la connais pas, car elle n'a pas été imprimée. Ce que je sais, c'est que Monselet et son collaborateur Lesclide retrouvèrent leur succès des premiers jours avec une pochade en un acte en vers, les *Trois Gendarmes*, qui *blaguait* spirituellement les *Trois Mousquetaires*, de Dumas et Maquet. La pièce est amusante, vive d'allure, gaie d'une gaieté de bon aloi. L'acteur Kime, qui acheva sa carrière à la Comédie-Française, y était, dit-on, très plaisant. Il me semble que la malice du dialogue ne s'est pas assez émoussée pour que ce petit acte ne retrouvât pas un regain de succès à la lecture, sinon à la scène.

Sur ces entrefaites, le directeur du *Courrier de la Gironde*, Félix Solar, avait été appelé à Paris pour y prendre la direction du journal l'*Époque*. Son premier soin fut de s'attacher son jeune et spirituel collaborateur bordelais. Monselet arrivait aussitôt, la bouche enfarinée, mais l'*Époque* disparaissait brusquement, en février 1847, presque avant qu'il eût pu y faire ses débuts. Force fut donc de chercher pâture ailleurs. Monselet frappa à la porte de la *Presse*, que dirigeait alors Girardin. Il y débuta par une étude sur Frédéric Soulié qui fut assez remarquée. Elle a été depuis insérée dans un volume composé à la mémoire du romancier et contenant les articles qui lui furent consacrés par Victor Hugo, Alexandre Dumas, Jules Janin et d'autres maréchaux littéraires.

Girardin s'intéressa au jeune écrivain. Par une distinction flatteuse, il lui confia la préface à mettre en tête des *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand, qui paraissaient alors par fragments dans son journal. Ceci semblait du meilleur augure, mais les brusques colères de Girardin étaient aussi inexplicables et aussi promptes que ses engouements. Monselet publia encore en feuilleton son roman la *Franc-Maçonnerie des Femmes* et rompit avec le directeur et avec le journal.

En même temps qu'il collaborait à la *Presse*, Monselet donnait à d'autres recueils des articles qui concouraient à établir sa notoriété naissante. Il recueil-

lait en volume un roman — son premier, je crois — les *Chemises rouges*, et insérait dans *L'Artiste,* sur le *Monde parisien*, des chroniques piquantes qui doivent être, elles aussi, les premières écrites par ce fécond chroniqueur (1). Rappelons encore une préface, mise en tête d'une nouvelle de Stendhal, *Armance ou quelques scènes d'un salon*. Elle fit du bruit, car ces pages offrent ceci de singulier et d'inusité qu'elles sont un éreintement anticipé du livre qu'elles précédent.

Quelque honorables qu'ils fussent, tous ces travaux apportaient à leur auteur une aimable réputation qui ne l'enrichissait guère. Malgré les déboires, Monselet conservait sa bonne humeur native, sa gaieté, qui lui faisaient narguer la misère et rire du besoin. Il gardait cette gaieté comme un talisman. Trois ou quatre mois après l'arrivée de Monselet à Paris, Buloz, qui avait lu quelques vers de lui dans *L'Artiste* ou dans l'*Époque,* le fit mander par l'imprimeur Cerdès, au cabinet de la *Revue des Deux-Mondes*. Le madré directeur devinait le talent du jeune provincial, et il voulait l'attacher à son recueil. Il demanda aussitôt au débutant quelques articles qui, composés, ne lui plurent pas. Sans doute la verve lui sembla trop pétulante. Monselet ne se souciait guère d'échanger sa belle humeur contre l'argent comptant de la Revue et il ne voulut pas jouer la fable du *Savetier et du Financier.*

Longtemps encore les temps demeurèrent durs, malgré la notoriété croissante de l'écrivain. En 1854, il lui fallait publier à ses frais son charmant volume les *Aveux d'un Pamphlétaire*, inséré d'abord en feuilleton dans le journal *Paris*, sous le titre du *Chevalier de la Morlière,* dont il est la piquante histoire. Sa prose lui valut cependant l'honneur d'être emprisonné par la police impériale. Pourquoi ? On n'en a jamais su la cause au juste. Monselet faisait alors le « Courrier de Paris » dans le feuilleton de l'*Assemblée nationale*, qui n'était pas bien en cour. On voulait frapper les journalistes indépendants. On l'arrêta, le soir du dimanche gras de 1853. Incarcéré le dimanche, il ne fut remis en liberté que le vendredi suivant, sans qu'on lui apprît la raison de cet emprisonnement arbitraire.

On pourrait appeler cet épisode le *malheur d'avoir de l'esprit*. Est-ce pour éviter semblable mésaventure à l'avenir que Monselet quitta Paris à cette époque

(1) Voici la liste des articles publiés dans *L'Artiste* par Charles Monselet, depuis les débuts de sa collaboration à la revue : 1846, *Aristide F***, une victime de l'annonce* (4e série, tome VII, page 102); 1847-1848, *Le Monde parisien, revue de la semaine (passim);* 1848-1849, *M. de Cupidon* (4e série, XI, pages 225 et 251 ; 5e série, I, 24), *Élégie (ibid.*, 204), *Le Calvaire des gens de lettres (ibid.* II, pages 4, 18 et 51); 1853, *Le roman à l'Américaine (ibid.* IX, 157); *Le paravent de Mme Du Barry (ibid.* X, 75), *Paroxistes et flamboyants (ibid.* 111); 1854, *La peinture et les peintres à Bordeaux (ibid.* XIII, 90); 1856, *Les Romanciers poètes* (6e série, I, 64), *Les petits jeux du dix-huitième siècle (ibid.* II, 36), *La fin probable* (*ibid.*, 93), *Gérard de Nerval* (*ibid.* 199) ; enfin, de 1853 à 1856, une série d'articles de critique sous ce titre : *La Semaine littéraire.*

et alla passer quelques mois à Bordeaux ? Le fait est qu'il y resta six mois, et ce séjour ne fut pas perdu pour la littérature. Pendant ce temps, Monselet imprimait chez Delmas son charmant recueil de poésies les *Vignes du Seigneur*, une des plus exquises choses qu'ait produites sa plume. Les bibliophiles le savent bien. Ils recherchent avec ardeur ce petit volume devenu très rare, et ce n'est pas à eux qu'il faut parler de sa couverture rose tendre, de son papier teinté où les vers sont imprimés en caractères rouges, la couleur du vin. Ils vous diraient que l'idée est originale, mais que la chaleur a nui à la netteté du tirage.

La mode était alors aux *physiologies*. Monselet voulut écrire celle du Bordelais et commença la description des *Petits-Bordeaux*. La série devait comprendre plusieurs numéros : *Bordeaux-Artiste, Bordeaux-Négociant, Bordeaux-Grisette, Bordeaux-Boursier*, etc. Le premier numéro seul, *Bordeaux-Artiste*, a paru sans nom d'auteur, encore quelques exemplaires seulement en furent-ils mis dans le commerce. Ce petit livre anonyme abondait en révélations piquantes sur les célébrités bordelaises de tout genre : Félix Solar, Rosa Bonheur, Diaz, Aurélien Scholl... et Charles Monselet lui-même. L'éditeur-imprimeur craignant de soulever quelques susceptibilités de clocher, la collection ne fut pas continuée, et le volume qui l'ouvrait fut, dit-on, mis au pilon, ce qui en fait une rareté bibliographique.

A son retour à Paris, la situation financière de Monselet ne s'était guère améliorée. Il lui fallut connaître encore les tentatives pour placer sa prose aux journaux, les articles impayés et les termes échus. Oh ! les créanciers ! Nul ne les peignit plus finement que Monselet, car il eut le loisir d'observer leurs ruses félines ou leurs féroces procédés ! Prose ou vers, il leur a consacré des pièces charmantes, qui vengent le débiteur insolvable en faisant rire aux dépens de son bourreau. Tels sont les *Nouveaux Djinns*, ou la *Ballade du Créancier*, ou bien encore ce facétieux sonnet du *Renouvellement*, dont la lecture doit être accompagnée au piano pour en faire sentir tous les effets.

> Je rêvais je ne sais quel fatal dénoûment...
> Enfin, pour terminer ce drame à l'amiable,
> Je fis à mon tailleur un renouvellement.

Un éditeur ingénieux a eu la pensée de réunir ces pièces curieuses et de les publier en une plaquette, tirée à petit nombre, — trop petit pour satisfaire ceux qui éprouvent le besoin de se divertir aux dépens de leurs créanciers. — Le titre en est mordant : *Les Créanciers, œuvre de vengeance, ornée d'une cruelle eau-forte d'Émile Benassit*. Et — dernière ironie ! — quelques exemplaires ont été soigneusement imprimés sur papier timbré.

* * *

Un beau jour, Monselet s'aperçut qu'il prenait du ventre. Il ne grandissait plus; il s'élargissait.

J'ai, sans paraître téméraire,
Juste la taille militaire;
Mais en largeur, c'est différent.

Achevons pourtant d'en faire le tour.

Prendre du ventre! la découverte est importante pour un homme maigre. Quoi qu'on en dise, le ventre ennoblit. Il donne de l'ampleur à la taille, cambre fièrement les reins, donne à la démarche une sage lenteur. Un homme gras ne parle pas comme un homme maigre; il ne peut vivre comme lui: noblesse oblige.

Jusque-là Monselet avait été fluet, mince. Lorsque la bourse était aussi mal garnie que l'estomac, ce manque d'embonpoint, joint à sa petite taille, lui avait joué de vilains tours. Maintenant, le temps des redingotes à sous-pied était passé. Adieu les repas économiques chez Dinochau, le marchand de vins de la rue de Navarin, qui nourrissait (hum?) son monde à raison de trente-cinq sous par tête, soit dix-sept sous et demi par mâchoire! On riait chez lui plus qu'on y mangeait. La littérature était heureuse d'y trouver son couvert mis, et on s'esclaffait, au sortir de table, le cœur à l'aise, l'estomac peu chargé, faisant des gamineries aux passants de la rue.

N'est-ce pas Monselet qui a défini Octave Feuillet un pot-au-feu avec des ailes? Il me semble que la définition s'applique à lui-même, en la modifiant légèrement: on peut dire que c'est un ventre avec des ailes. Le ventre a poussé, mais les ailes sont restées. Le gourmet n'a pas tué le poète. Tous deux vivaient en bonne intelligence. Le cabinet de travail de l'un communiquait avec la cuisine de l'autre; ils ne se confondaient pas. En furetant à travers le dix-huitième siècle qu'il connaissait si bien et dont il parlait avec tant de charme, Monselet rencontra un personnage qui fut comme lui un esprit alerte et un estomac diligent. C'était Grimod de La Reynière, le plus gourmand des lettrés et le plus lettré des gourmands. Monselet voulut écrire l'histoire de celui qui maniait si bien la fourchette et la plume, et les lauriers de son héros l'empêchèrent de dormir. La Reynière avait sauvé la cuisine française du naufrage de la Révolution: il avait relevé les autels de Comus sur les débris des agapes jacobines, et légué au siècle qui naissait les précieuses recettes du siècle passé. Son rôle avait été important, et il l'avait dignement rempli. Pourquoi n'avait-il pas trouvé de successeur? Seul,

Brillat-Savarin tenta de continuer la dynastie, lui, ce magistrat qui mettait du gibier sous sa robe, les jours d'audiences, pour le faire mieux faisander. Mais depuis lors, rien. La tradition menaçait de se perdre, si l'on n'y avisait au plus tôt.

Cette considération frappa Monselet. Pourquoi ne pas tenir l'emploi d'écrivain gastronome, docteur ès-sensualisme, puisque la nature l'avait doté de l'appétit nécessaire, et qu'elle ne tarderait pas à lui donner le physique de l'emploi ! Ainsi fut fait. Il ralluma le flambeau sacré à la flamme des fourneaux déjà prêts à s'éteindre, et, radieux, s'élança sur les traces de son maître Grimod.

Au commencement de 1858, il fonda le journal *Le Gourmet*, « journal des intérêts gastronomiques » dont le premier numéro vint au monde le 1er février, et qui paraissait tous les huit jours. Les rédacteurs devaient être gras ou tout au moins dodus. Les faits divers avaient pour titre : *l'Eau à la bouche*, *les Coudes sur la table*, ou bien encore *Derrière les fagots*. Le compte rendu des théâtres y était fait au point de vue digestif. On y donnait des menus pleins de poésie et des recettes en vers : celle de la bouillabaisse, que Méry avait rimée, est demeurée célèbre.

Comme Henri IV au berceau, le journal à sa naissance eut les lèvres arrosées de vin. On pendit la crémaillère par un dîner savoureux, offert aux rédacteurs et aux amis. Chacun, dit-on, y fit son devoir; aucun élément étranger ne se mêla à cette réunion qui avait l'importance d'un congrès, et qui en eût la dignité. Ce baptême au champagne, *inter pocula*, ne prêta pas longue vie au nouveau-né, qui disparut bientôt après une existence courte, mais bien remplie.

L'élan était donné, la voie tracée. Un an après, Monselet publiait *la Cuisinière poétique*, avec le concours de ses collaborateurs du *Gourmet*. *La Cuisinière poétique* se dressait tout à coup devant la *Cuisinière bourgeoise*. Allait-elle écraser ce recueil utile, mais peu artistique ? Allait-elle consommer enfin l'alliance si longtemps rêvée des belles-lettres et des bons plats ? Hélas ! *la Cuisinière bourgeoise* ne s'en porte pas plus mal. En élevant autel contre autel, *la Cuisinière poétique* n'accapara point les fidèles de sa rivale, malgré tout ce qu'elle contenait d'exquis.

Force fut donc de revenir à la charge. Marchant sur les traces de La Reynière, Monselet venait de restaurer l'*Almanach des Gourmands*, fondé jadis par La Reynière et qui avait eu quelques succès. Dès 1862, il tentait l'aventure et y entraînait ses confrères du *Gourmet*, Léon Gozlan, Pierre Véron, Jules de Goncourt. Sur le titre du volume qui parut alors, on voit Monselet, la serviette au cou, à table, avec ses collaborateurs. C'était bien ainsi qu'un gastronome devait se présenter à ses lecteurs. Cet essai culinaire n'eut pourtant pas tout le succès qu'il méritait. Continué plus tard, il fut mieux accueilli. Il reparut en 1866, et tint quatre ans les gourmands en haleine.

On raconte que le succès du premier *Almanach des Gourmands* rapporta à Grimod de La Reynière un si grand nombre de cadeaux de toute espèce — bourriches de gibier, marées princières, pâtés de guignards de Chartres, rouges-gorges de Metz — qu'il lui devint indispensable d'appeler autour de lui un *jury dégustateur,* composé d'hommes experts, pour l'aider à se prononcer sur le mérite de ces envois. J'ignore si de pareilles bonnes fortunes échurent à son continuateur. Monselet y gagna toujours force dîners en ville. A ces joyeuses invitations, son ventre, déjà rondelet, prit l'embonpoint des financiers ; son menton s'étagea doublement. Dans une de ses charges les plus spirituelles, Carjat le représente en Amour, un Amour nu, joufflu et pansu. Au dos, il a les flèches et le carquois traditionnel ; d'une main, il tient un couteau, de l'autre il brandit une fourchette, sur laquelle est fixée une truffe. C'est la tenue de son apothéose. C'est ainsi qu'on lui dressera plus tard des statues, s'il reste assez de bronze au vingtième siècle pour couler les gloires du temps présent.

Et pourtant, je le sais, quelques-uns lui refusent ce mérite : des esprits chagrins, sans doute, que fatigue la lenteur de leurs digestions et qui comprennent la *gastronomie* comme Berchoux... devant un verre d'eau sucrée. Ils vous apprendront que chez Monselet le gourmet cachait un gourmand, que le petit-maître jouissait d'un robuste appétit. Ils vous diront même à l'oreille que ses amis mystifièrent un jour cet arbitre des bonnes choses, qui ne s'en aperçut pas. A les entendre, il aurait pris du cabillot pour du turbot, goûté, sans le reconnaître, d'un pigeon au rhum qui n'était autre qu'un perroquet. Ils vous répéteront que cette fine bouche, au sortir d'un excellent dîner, courait aux halles manger une soupe aux choux. Ce sont là des propos de mauvaises langues et d'estomacs mal en point. Ils sont jaloux parce qu'ils digèrent péniblement. Ne les écoutons pas.

Aussi bien, quelle que soit leur envie, ces malicieux ne sauraient attaquer l'écrivain. A cet égard, Monselet est inexpugnable ; il compte autant d'amis que de lecteurs. Si l'airain des casseroles lui manque, on lui donnera une aimable statuette en porcelaine de Saxe, un élégant monument comme les affectionnait le dix-huitième siècle, et ce souvenir d'étagère conviendra peut-être mieux à sa mémoire.

PAUL BONNEFON.





LES BATTEURS DE GRAIN

I

Des fléaux alternés la chute cadencée
Ainsi qu'à mon oreille est chère à ma pensée.
Aux champs, je les écoute, et loin de mes sentiers,
Cet écho du pays me revient volontiers.
Mais ce bruit, chaque jour, est de plus en plus rare;
L'homme qui bat son grain touche presque au barbare.
Jadis il employait, pour frapper sa moisson,
Les loisirs pluvieux de la morte saison,
Et durant l'âpre hiver, nu comme un marbre antique,
Déployait de son bras la vigueur athlétique.
Sur l'aire, dès la veille, on couchait les épis;
Puis, quand ronflaient encor les grands bœufs assoupis,
Par l'étable, à tâtons, on entrait dans la grange
Qu'on fermait d'un vieux drap que la pauvreté frange.

La paille s'humectait de l'humaine sueur.
Et bien avant que l'aube eût jeté sa lueur,
Jusqu'à l'heure où le soir allume ses fusées,
Les grains d'or bondissaient hors des coques brisées.
La journée était dure et longue et l'instant court
Où l'on voyait passer la femme dans la cour
Portant à son mari la boisson de fruit aigre.
On mangeait à la nuit. Le repas était maigre :
Du pain et du fromage et quelques gousses d'ail...
Le sommeil prenait l'homme au sortir du travail.

II

Mais du temps qui nous manque ouvrière économe,
La machine aujourd'hui vient au secours de l'homme.
Sitôt que les épis sont tombés sous les dards,
On les lie en faisceaux, on en charge des chars,
Mais on n'en remplit plus le grenier prêt à rompre.
Les travaux se suivront ainsi sans s'interrompre.
Le battage viendra tout après la moisson,
Avant que la cigale ait fini sa chanson.
Les chariots, creusant la route caillouteuse,
Arrivent à la ferme où mugit la batteuse.
Les enfants autour d'elle ouvrent des yeux béants :
C'est l'enfer qui bruit dans ses poumons géants,
Et, jaloux, par moments, de la splendeur des gerbes,
Le feu dresse dans l'air des panaches superbes.
L'étincelle s'envole et parfois on a peur...
D'heure en heure, en sifflant, s'échappe la vapeur.
Un long bourdonnement s'attache à vos oreilles,
Pareil au bruit confus des frelons dans les treilles,
Et le taureau qui passe a suspendu ses pas
A ce bruit qu'il écoute et qu'il ne comprend pas,
Qui le suit jusqu'au soir dans le fond des prairies
Et cause un effroi vague à ses vaches chéries...
Chacun prête au voisin son aide pour un jour;
Chacun, pour être aidé, de même aura son tour :
C'est un usage heureux, c'est la loi fraternelle
Des êtres qu'a nourris la commune mamelle !

La nature, de près, se fait mieux écouter.
On n'aura qu'une fois, à l'heure du goûter,
Pour attendre la nuit, un instant de relâche.
Alors encor la femme adoucira la tâche,
Grave, elle apporte à l'homme à baiser son enfant,
L'air en semble au mari moins chaud, moins étouffant.
Les jeunes gens, du haut des meules qu'ils élèvent,
Contemplent quelque temps ce tableau dont ils rêvent.
Beaux et fiers, ils sont là, debout, la fourche en main;
Et plus lentes, voilà qu'au détour du chemin,
Des fleurs à leurs chapeaux, des fleurs à leurs faucilles.
D'un regard dérobé, les brunes jeunes filles
Se choisissent tout bas l'époux aux bras nerveux
De qui l'aïeul tiendra ses robustes neveux...

III

Les rumeurs cependant qui tombent ou s'éloignent,
De la terre et des cieux les ombres qui se joignent,
Tout annonce la nuit, tout parle de repos.
La corne des vachers retentit ; les troupeaux
Tumultueusement retournent à l'étable.
« Allons ! dit le fermier, batteurs de grain, à table !
Nous avons bien gagné la soupe, Dieu merci ! »
Et dans la vieille chambre, au plafond tout noirci,
Tous entrent d'un pas grave, et la troupe empressée
Environne la table où la soupe est dressée.
Pas de chaise ; on s'assied sur des bancs de noyer.
Et la petite lampe, étoile du foyer,
Ce soir-là plus brillante et pendue aux solives,
Jette son rayon pâle au front brun des convives.
L'aïeul préside, on sert ; la faïence et l'étain
Luisent ; la basse-cour fait les frais du festin,
Et son vieux coq vaincu, superbe point de mire,
Dresse encor sur le plat sa crête qu'on admire.
Le vin, d'écume rouge a couronné les pots.
Du silence bien vite on passe aux gais propos :
« Vrai Dieu ! Dirait-on pas que Jeanne se marie ! »
On rit, mais Jeanne est sourde à la plaisanterie ;

Elle dort, au berceau, serrant son petit poing,
Et le rire et les voix ne la réveillent point.
On boit à sa santé, puis à celle de l'hôte.
Du vin! La vigne abonde en grappes sur la côte!
Et, comme la jeunesse est le temps le plus beau,
Vieux vantent le vieux temps et jeunes le nouveau.
La jeunesse triomphe : il lui sied bien, la fière!
L'avenir à ses vœux ouvre un champ sans barrière.
Tout marche à la vapeur, elle est l'âme de tout,
Et le monde a pour loi la goutte d'eau qui bout!
C'est elle qui demain poussera la charrue,
Elle, de qui la force, incessamment accrue,
Sans repos ni fatigue agite un bras de fer
Et fait, en un seul jour, l'ouvrage d'un hiver!
Ainsi dit la jeunesse, et, folie ou vertige,
Elle raille et la fleur exulte sur sa tige.
Mais l'aïeul : « Et l'hiver, à quoi l'emploîrez-vous?
— A boire, dit la femme, à depenser nos sous.
On rentre gris, le soir, et tous les jours, c'est fête!
— C'est bon, dit le mari, ne nous romps point la tête.
Que les vieux au passé donnent tous leurs regrets!
La machine à vapeur, pour moi, c'est le progrès :
Je bois à la machine! — Et moi, laissez-moi boire
A mon bon vieux fléau, poli comme l'ivoire,
Dont le manche, à frapper, s'est usé dans mes doigts,
Et qui tombe en mesure, un, deux, trois! un, deux, trois!
Musique d'autrefois qu'on méprise à cette heure,
Écho de mes vingt ans, vous étiez la meilleure!
Quand on rentrait, brisé comme l'épi battu,
Quel somme! Mais depuis que le fléau s'est tû,
J'admets qu'on soit plus calme au courant de l'année
Et qu'on puisse veiller près de la cheminée;
Mais ce n'est pas le tout et l'on risque gros jeu.
Avec votre batteuse on a chez soi le feu.
Les jeunes! vous pouvez railler, si bon vous semble :
Quand ce serviteur-là nous arrive, je tremble.
— Rien ne va sans péril. — Il m'apparaît très grand.
— On le prévient sans peine. — Un malheur vous surprend.
— Que le progrès se paye, il n'est rien de plus juste.
— Mais il faut à l'épreuve une épaule robuste.

— Puis on a des amis. — Évitons ce recours.
— Père, vous feriez peur avec de tels discours. »
Ce disant, le fermier s'en va droit à la porte,
Regarde, écoute... Rien..., la terre est comme morte.
Pas un frémissement sous le ciel, pas un bruit.
« Allons, allons ! le feu n'est pas pour cette nuit.
Eh bien, Jacques ; demain, c'est chez toi qu'on va battre ?
— Combien nous viendrez-vous ? — Tu peux compter sur quatre.
Après demain, chez Pierre. » Et trébuchant un peu,
L'on sort. « Merci ! Bonsoir ! » Et sur le velours bleu,
Là-haut, l'étoile luit ; la silhouette brune
Des meules et des chars se dresse au clair de lune.
La troupe des batteurs se disperse et les champs
Longuement dans la nuit retentissent de chants.

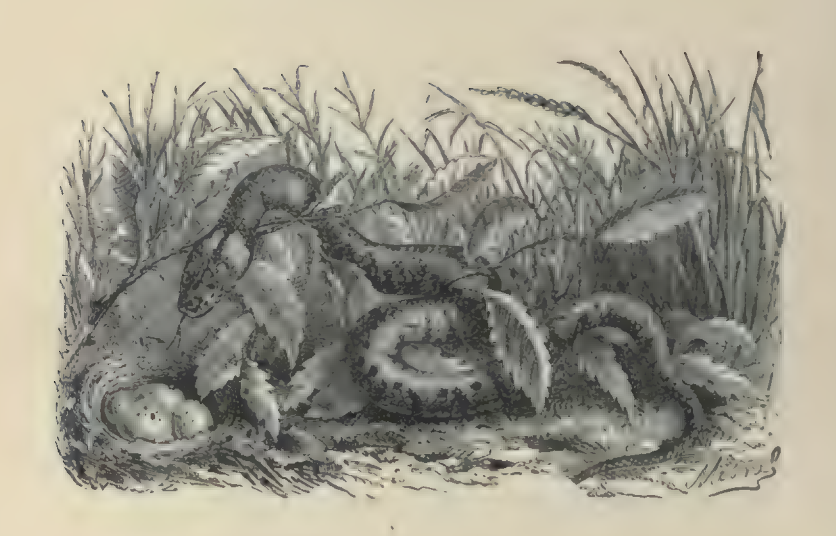
IV

Tout est calme au dehors. Le feu, cachant son œuvre,
Le feu dort sous la gerbe, ainsi qu'une couleuvre.
Il s'éveille, s'étend en cercle, rampe encor,
Brille, hésite et soudain monte en paillettes d'or.
Un souffle léger passe. Ah ! malheur aux chaumières !
Les meules, dans la cour, s'allument les premières,
Puis les chars. Le chien hurle et se lamente au seuil.
La maison a l'air vide et se tait, comme en deuil.
De brûlantes clartés pourtant l'air se colore :
Le coq a salué cette perfide aurore.
Au feu ! le cri lugubre a circulé partout.
On se lève à la fin ; le village est debout.
A la chaîne ! à la chaîne ! et la chaîne commence.
On se passe les seaux. Une nuée immense
Étend son voile noir sur le front clair des nuits.
L'incendie altéré vide à longs traits les puits
Et la mare aux flots verts sous les saules couchée.
Hélas ! sa soif ardente est à peine étanchée,
Et la rivière est loin !... Au feu ! le vent s'élève ;
L'arbre brûle vivant et sent bouillir sa sève.
Plus d'espoir ; l'élément terrible est souverain.
Le tocsin jette au ciel ses hurlements d'airain ;

Les pompes, au grand trot, accourent de trois lieues;
Les astres ont pâli dans les profondeurs bleues.
Au feu! sauvez l'étable! Elle est pleine de cris:
Tumultueux effroi des animaux surpris,
Les chevaux, que la peur et la fumée aveuglent,
Refusent de s'enfuir et les grands bœufs qui beuglent
Ont cru voir le salut, par un mirage affreux,
Dans ces murs qui bientôt vont s'écrouler sur eux.
La terreur les affole : ils meurent dans leur tombe
Et le toit qui s'effondre engloutit l'hécatombe!
Au feu! le pressoir flambe. O foyer des Titans!
Son arbre était énorme et datait des vieux temps.
Des moines l'avaient fait du tronc de quatre chênes
Centenaires, choisis dans les forêts prochaines,
Sans aubier, tout en cœur, que rien n'eût pu plier :
Cent ans il pressura le vin de leur cellier.
Plus tard, autour de lui, le récent vendémiaire
Groupa joyeusement les fils de la fermière,
Et le pressoir mêla les éclats de sa voix
Aux rires des enfants, au récit des exploits
Où grondaient fièrement, sous la lampe fumeuse,
Les noms tout rayonnants du Rhin et de la Meuse.
Moi-même, j'entendis le vétéran courbé,
Fidèle adorateur de l'Empire tombé,
Au pressoir paternel, dérouler l'épopée
Sinistre, ivre de pleurs, de flots de sang trempée,
Qu'écrivit sur l'Europe, au bruit de son canon,
L'homme dont toute mère exécrera le nom!
Cependant le raisin, sous l'effort qui le broie,
Versait aussi son sang plus doux que pleurs de joie..
C'en est fait. Le pressoir montre à nu sous le ciel
Son arbre incandescent, comme bûche à Noël.
Ses poutres, son plancher, ses madriers difformes,
Pareils à des agrès de gigantesques formes,
Tout s'agite, se tord, avec des craquements,
Ou crépite et pétille, ainsi que des sarments.
On sent cuire le jus des anciennes vendanges.
Au feu! les greniers pleins s'affaissent sur les granges;
Au feu! C'est la maison qui s'embrase : d'un coup,
Le toit s'est enflammé de l'un à l'autre bout,

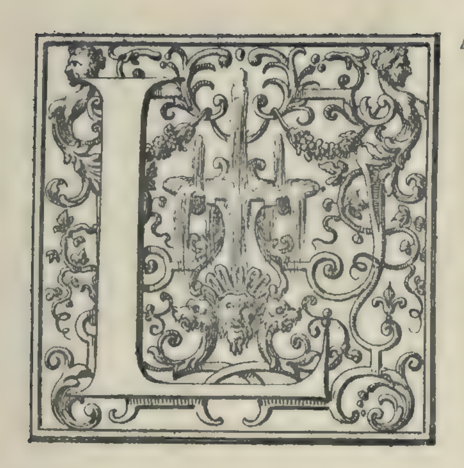
Comme un éclair d'été qui raye au loin la nue
Tout s'abîme et périt. La mère à demi-nue
A su fuir cependant, emportant ses berceaux.
Les bras tombent, lassés de se tendre les seaux.
Le regard ne peut plus affronter la fournaise.
On recule, ébloui, devant ce tas de braise.
Dans un nuage noir on erre... Un trait vermeil
A lui soudainement : Au feu! — C'est le soleil!

LUCIEN PATÉ.





CHRONIQUE



La nomination du nouveau Directeur des Beaux-Arts a été annoncée en ces termes par le *Journal officiel :* « Par décret en date du 12 juin 1888, rendu sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Gustave Larroumet, maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris, délégué dans les fonctions de chef du cabinet du ministre, est délégué dans les fonctions de directeur des Beaux-Arts, en remplacement de M. Castagnary, décédé. » Les termes du décret pouvaient faire croire que ces fonctions de « délégué » n'avaient qu'un caractère provisoire ; une note de l'agence Havas a précisé ainsi la signification des fonctions conférées au nouveau titulaire : « Presque tous les journaux, dans leur compte rendu du conseil des ministres tenu ce matin, en annonçant la nomination de M. Larroumet à la direction des Beaux-Arts, la présentent comme une délégation provisoire, en attendant une décision définitive. Il ne s'agit point d'une mesure d'attente. M. Larroumet a demandé lui-même le titre de délégué, afin de pouvoir conserver celui de

maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris ; mais ce libellé ne change en rien le caractère définitif de cette nomination. »

Le successeur de M. Castagnary appartient à l'Université. Après avoir professé successivement au collège Stanislas, au lycée de Vanves, puis au lycée Henri IV, il fut nommé maître des conférences à la Sorbonne où son cours de littérature était très suivi et très apprécié. M. Lockroy, au moment de son avènement au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a fait de M. Larroumet son chef de cabinet. En l'appelant à la direction des Beaux-Arts, le ministre a été universellement applaudi du choix qu'il a fait d'un homme de goût et d'un lettré pour ces importantes fonctions.

M. Larroumet est l'auteur, entre autres ouvrages littéraires, de deux livres qui ont eu un succès retentissant : *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, et *La comédie de Molière, l'auteur et le milieu* (Libr. Hachette). Ses conférences sur le théâtre, faites à l'Odéon au cours des représentations classiques, ont été très remarquées, ainsi que la série des études qu'il a publiées sur Molière dans la *Revue des Deux-Mondes*, dans le *Moliériste* et dans la *Revue d'Art dramatique*.

Le ministre de l'Instruction publique vient de confirmer M. Paul Dubois, membre de l'Institut, pour une nouvelle période de cinq années, à compter du 1er juin 1888, dans les fonctions de directeur de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts.

L'Académie des Beaux-Arts avait à procéder au remplacement de l'un de ses membres dans la section de gravure, M. Bertinot récemment décédé. Les graveurs qui posaient leur candidature étaient : MM. Bellay, Aug. Blanchard, J.-B. Danguin, Léopold Flameng, Achille Jacquet, Jules Jacquet, Laguillermie, Roty et Waltner.

La section de gravure de l'Académie présentait ses candidats dans l'ordre suivant : En première ligne, *ex æquo*, MM. Blanchard et Roty ; en deuxième ligne, M. Danguin ; en troisième, M. Ach. Jacquet ; en quatrième, M. Jules Jacquet. Étaient proposés et ajoutés sur la liste par l'Académie, MM. Bellay, Waltner, Flameng, Didier, Laguillermie.

Au premier tour de scrutin, sur 35 votants, M. Roty a obtenu 14 voix, M. Blanchard 11, M. Bellay 6, M. Waltner 1.

Au deuxième tour, M. Roty a été élu par 21 voix contre 10 données à M. Blanchard, 2 à M. Bellay et 2 à M. Waltner.

Le concours Bordin, dont le sujet était : *De l'esthétique en architecture*, a été

jugé par l'Académie de la manière suivante : Un premier prix, de la valeur de 2,000 francs, est décerné à M. Émile Hervet pour son mémoire intitulé : l'*Architecture et l'esthétique des grandes époques;* un second prix, de la valeur de 1,000 fr., est décerné à M. Henri d'Escamps ; une mention honorable est, en outre, accordée à l'auteur du nº 4, ayant pour devise : « Analyse et synthèse », dont le pli cacheté sera ouvert si l'intéressé en fait la demande.

Devant les sections réunies de l'Académie ont été exécutées les quatre cantates des concurrents pour le grand prix de Rome (composition musicale).

Le poème, ayant pour titre *Velléda,* comporte trois personnages, deux hommes et une femme. Il est de M. Fernand Beissier. La scène, où la prêtresse Velléda se produit, est dans l'île de Sayn, vers la pointe occidentale de l'ancienne Armorique ; au milieu d'une forêt, au bord d'un lac.

La composition de M. Carraud a été interprétée par Mme Hammann, et MM. Cossira et Manoury.

La composition de M. Bachelet, dont l'auteur n'a pu terminer l'orchestration, a été interprétée par Mlle Leroux et par MM. Lubert et Auguez.

La composition de M. Erlanger a été interprétée par Mme Caron, et par MM. Piroia et Plançon.

La composition de M. Dukas a été interprétée par Mlle Simonet et par MM. Lafarge et Fournets.

L'audition, commencée vers une heure, ne s'est terminée qu'à quatre heures. L'Académie alors a procédé à une série de scrutins, clos à quatre heures trois quarts, et qui ont donné les résultats suivants :

Le premier grand prix est décerné à M. Erlanger.

Le premier deuxième grand prix est décerné à M. Dukas.

L'Académie aura à décerner un prix de 3,000 francs fondé par une libéralité testamentaire de M. Brizard. Conformément au vœu du testateur, ce prix sera attribué à un paysage avec ou sans figures, exposé au Salon par un artiste français n'ayant pas plus de vingt-huit ans au 1er janvier de l'année de l'Exposition, et qui n'aura pas obtenu une récompense supérieure à la 3e médaille.

Sur la désignation de la commission des écoles d'Athènes et de Rome, l'Académie des Inscriptions a décerné le prix de la Société des architectes français à M. René de la Blanchère pour ses fouilles en Tunisie.

M. Deloche a annoncé à l'Académie que le comité des Arènes de Lutèce, qui partage avec l'administration municipale le soin de veiller à la conservation de

ces vénérables restes, s'est récemment réuni. Le comité a pensé qu'il convenait de procéder au déblai et à l'arrasement, aussi complet que possible, des gradins où venaient s'asseoir les spectateurs, et dont les lignes bien dessinées sont de nature à donner l'impression d'un ensemble intéressant à ceux qui viendront visiter les ruines du plus ancien monument de la capitale française. Le conseil municipal de Paris, qui s'est montré si généreux pour l'acquisition du terrain et les dépenses des fouilles antérieures, ne voudra pas abandonner son œuvre, alors qu'elle touche à l'achèvement, et surtout quand les ressources qu'on lui demande sont relativement très modestes.

A l'une des dernières séances de l'Académie des Inscriptions, M. Ravaisson a annoncé qu'il a trouvé dans le musée des antiques au Louvre une tête en marbre de très grand style. C'est la représentation la plus belle que l'on connaisse d'un bronze célèbre, le *Diadumène*, œuvre de Polyclète, le grand sculpteur du temps de Périclès, qui passe pour avoir établi le canon des proportions de la figure humaine. M. Ravaisson a fait exécuter, par le musée des moulages, la tête du Diadumène, dont il met un exemplaire sous les yeux de l'Académie. Tout le masque, sauf la petite extrémité du nez, est sans retouche ; la tête et les cheveux au-dessus de la bandelette ont seuls été l'objet d'une restauration. La bouche est grande et rapprochée du nez ; les yeux sont largement fendus ; l'ensemble est d'un admirable caractère. On y voit jusqu'à quel point le sculpteur poussait le fini de l'exécution ; le modèle est d'une rare perfection et les cheveux sont traités avec un soin méticuleux, qui atteint presque la sécheresse.

Il existe aussi au Louvre un torse du Diadumène, surmonté d'une tête de l'époque romaine, reproduisant les traits de Germanicus. Il arriva ainsi plus d'une fois que des chefs-d'œuvre de l'ancien art grec furent utilisés à Rome pour représenter les personnages officiels. M. Ravaisson se propose, dans une étude qui sera ultérieurement communiquée à l'Académie, d'examiner les questions que soulève la statue du Diadumène ; il compte donner de cette œuvre une explication nouvelle.

M. Perrot rappelle que Polyclète, comme les grands artistes de la Renaissance, était aussi un habile architecte. Du moins, la tradition le veut ainsi. M. Guillaume a remarqué et admiré dans le temple d'Épidaure un chapiteau d'ordre corinthien, d'une exécution originale et d'une grande beauté, qui ne saurait, dit-il, être que l'œuvre d'un artiste éminent ; peut-être avons-nous là encore quelque chose de Polyclète.

A la séance suivante, M. Ravaisson complète ses observations sur le *Diadumène* présentées précédemment ; il y joint quelques considérations sur une autre statue, le *Doryphore*, « porteur de lance », qu'il attribue aussi à Polyclète, et s'attache à démontrer que le Doryphore et le Diadumène étaient des représentations des

génies de la Mort (Θάνατος) et du Sommeil (Ὕπνος), qu'on voit sur beaucoup de monuments des grandes époques de l'art grec. Les deux statues de Polyclète étaient en bronze et ont pu servir à la décoration d'un gymnase ou d'un tombeau.

D'après M. Ravaisson, si nous voyons dans les collections d'antiques tant d'œuvres qui se répètent, avec des variantes parfois très légères, et que l'on considère, soit comme des copies ou « répliques » d'une œuvre originale, soit comme l'œuvre originale elle-même, c'est parce que, chez les Grecs de la grande époque, contemporaine de Périclès, le convenu, le « faire », l'exécution de certains détails constituent une règle à laquelle tous les ateliers étaient soumis. Il y avait des types généralisés, qui servaient de trame à chaque artiste pour broder son thème personnel. La sculpture grecque ne s'est maintenue si longtemps au degré de supériorité où l'avaient rapidement portée les grands artistes qui vinrent après les maîtres archaïques du VIe et du VIIe siècle avant Jésus-Christ, que par ces traditions rigoureusement transmises et respectées.

On a exposé au Louvre, dans l'une des salles de la colonnade, affectées jadis au Musée des souverains, les tableaux récemment acquis et ceux qui proviennent de différents legs. Ce sont : les *Femmes égyptiennes au bord du Nil*, de Fromentin, et la *Biche au bois*, de Courbet, légués par Mme Boucicaut ; l'*Enlèvement de Psyché*, de Prudhon, et l'*Aurore et Céphale*, de Guérin, légués par Mme la comtesse de Sommariva ; l'*Ecce homo*, d'Ary Scheffer, legs de Mlle Kattendyke ; *Boule-dogue et terrier écossais*, de Decamps, acheté par l'État à la vente Goldschmidt ; enfin le tableau de Jean Dumont, dit le Romain, *Mme Mercier, nourrice de Louis XV, et sa famille.*

Les travaux d'aménagement et d'installation qui ont été exécutés au Louvre pour recevoir la collection d'antiquités asiatiques rapportée de Susiane par M. Dieulafoy, viennent d'être terminés, et les deux salles qui la contiennent, ouvertes au public. On y accède par l'escalier monumental qui se trouve à l'extrémité de la salle des antiquités assyriennes, au nord de la colonnade.

Contre les murs se dressent les fragments de murailles du palais de Darius, en briques émaillées ; les ornements qui les décorent sont d'un dessin superbe et d'un coloris magnifique : voici d'abord des lions puissamment exécutés, d'un modèle superbe en leurs poses graves ; puis des créneaux qui formaient le couronnement du palais ; enfin la frise des archers de Darius, dont on a tant parlé, les « Immortels » représentés de profil, la javeline à la main, dans de fières attitudes, noirs de visage, vêtus de jaune et de blanc. Tout cela atteste un

art très avancé et explique au surplus l'influence qu'à dû exercer l'art de la Grèce sur l'art oriental. Pourquoi faut-il regretter qu'on ait enduit d'une sorte de vernis les briques de ces beaux monuments, au lieu de leur conserver, dans sa douce harmonie, la patine et la tonalité paisible que plus de vingt siècles avaient empreinte sur ces faïences ? Cette malencontreuse restauration, faite pour plaire au vulgaire, sera loin de satisfaire les artistes et les archéologues. C'est encore à la même préoccupation du décor qu'il faut attribuer la restitution d'un chapiteau qui accompagnait les colonnes de l'apodoma, formé de deux taureaux de proportions colossales ; les débris anciens ne sont là qu'en petites proportions, tout le reste est de la restauration, fort habile, nous en convenons, et faite dans une excellente intention, mais peu digne de figurer dans les collections archéologiques du Louvre.

On a disposé dans des vitrines un grand nombre d'objets forts intéressants, parmi lesquels quelques-uns très précieux : bronzes, coupes, inscriptions, cylindres d'un merveilleux travail. Tout n'a pas trouvé place dans ces deux salles ; on travaille à l'agencement d'une troisième qui contiendra le complément des richesses rapportées de Susiane, et sera prochainement inaugurée.

A l'angle des rues Gros et La Fontaine, à Auteuil, la ville de Paris possède un immeuble où l'on reléguait depuis longtemps des tableaux, bronzes, candélabres, statues, marbres, monuments divers, maquettes des concours municipaux, une sorte de garde-meuble où l'on emmagasinait des objets de toute espèce ayant un caractère artistique pour la plupart, et auxquels on n'avait pas encore donné une destination. L'administration municipale a eu l'heureuse pensée d'ouvrir au public, après un classement préalable, ce dépôt où abondent les œuvres intéressantes, et d'en faire un musée municipal. L'installation n'en est encore que provisoire ; elle deviendra définitive pour la construction d'une aile nouvelle en bordure sur la rue La Fontaine, qui permettra l'exposition d'un grand nombre de superbes tapisseries de Beauvais, d'Aubusson, des Flandres et des Gobelins, ainsi que des esquisses des œuvres commandées aux artistes pour la Ville. Nous aurons l'occasion d'étudier en détail les collections qui composent ce musée.

L'entrée en est gratuite, mais les visiteurs n'y sont admis que sur la présentation de cartes qui sont délivrées au bureau des Beaux-Arts de la ville de Paris, à l'Hôtel de Ville. Toutefois, les sénateurs, les deputés, les conseillers municipaux, les magistrats, les membres de la presse y ont accès sur la présentation de leurs insignes ou de leur carte.

Le musée des Religions — ou musée Guimet, comme on l'appelle aussi du nom de son fondateur — est le monument, dont la construction a été achevée tout récemment, que l'on aperçoit sur les hauteurs du Trocadéro, à l'intersection de l'avenue d'Iéna et de la rue Boissière. Ce palais de style gréco-romain est destiné à contenir des représentations figurées des religions, des antiquités et curiosités de tous les temps et de toutes les nations, hindoues, chinoises, japonaises, égyptiennes, persanes, grecques, romaines, etc., une bibliothèque sacrée composée de plus de treize mille ouvrages, manuscrits ou imprimés, des salles de travail et d'étude, enfin une salle de conférences, car la ville de Paris a le dessein d'y instituer une chaire d'histoire des religions.

Il y a une dizaine d'années environ, M. Guimet avait déjà fondé à Lyon un musée des religions ; à la suite de négociations avec l'État et la Ville de Paris, il fut convenu que M. Guimet amènerait à Paris ses précieuses collections et que l'on construirait un édifice spécial pour les renfermer. La Ville accorda un vaste terrain de quatre mille mètres de superficie et d'une valeur approximative d'un million. Les constructions, évaluées à deux millions, sont à la charge de l'État pour un tiers ; le reste de la dépense est supporté par M. Guimet qui subvient, en outre, à tous les frais d'installation. Cette convention qui date du 22 juillet 1885, disposait que la remise officielle du monument devait être faite au ministre de l'Instruction publique, dans un délai de trois ans.

Conformément à cette disposition, M. Lockroy a pris possession du musée Guimet, ces jours derniers, assisté d'une délégation du conseil municipal représentant la Ville de Paris, propriétaire du monument.

L'ensemble des constructions pourrait être figuré par un triangle dont le sommet se contournerait en rotonde, et dont les côtés principaux seraient formés par les deux façades de l'avenue d'Iéna et de la rue Boissière. C'est dans cette dernière que, sur une longueur de soixante-dix mètres, s'étend la façade principale, ornée au centre d'un pavillon en saillie, de seize mètres. Ce pavillon comprend une *loggia* d'où s'élèvent quatre colonnes et deux pilastres d'ordre ionique (de neuf mètres de hauteur) supportant un fronton. Un sphinx ailé, en pierre surmonte l'entablement. A chaque extrémité de la façade se trouve également un avant-corps couronné de fronton. Tous ces frontons sont garnis d'une palmette centrale et de deux antéfixes d'angles. La façade de l'avenue d'Iéna n'a que cinquante mètres de longueur, mais elle est absolument identique à celle de la rue Boissière ; comme celle-ci, elle a trois étages formant galeries et ornés de balustrades, elle a deux avant-corps d'extrémité surmontés de frontons, mais elle ne possède pas de *loggia* centrale.

La rotonde n'a pas moins de trente mètres d'élévation, y compris la pomme de pin sculptée, qui la surmonte en rappelant très heureusement un des motifs les plus gracieux de l'art grec. C'est dans cette rotonde que se trouvent les biblio-

thèques, les salles de travail, les bureaux du directeur, du conservateur, du secrétaire, des employés, etc. Au premier étage, des colonnes massives d'un archaïsme voulu soutiennent le plafond. Aux deuxième et troisième étages, qui communiquent ensemble par une large baie circulaire ornée de balustrades et de cariatides, sont la bibliothèque des livres rarissimes, des manuscrits originaux, et les cabinets des traducteurs chinois, japonais, hindous, etc. Au-dessus de ces trois étages, la rotonde se continue par une *loggia* circulaire dont le fond est peint en rouge vif. Cette loggia entoure une pièce destinée à recevoir un panorama.

La décoration de l'édifice est sobre et d'un beau caractère, la silhouette en est imposante et gracieuse en même temps. L'architecte est M. Charles Terrier.

Le musée du Luxembourg vient d'entrer en possession du tableau de M. Julien Dupré, les *Faucheurs*, légué à l'État par Mme Boucicaut.

Parmi les achats faits au salon par l'État, il est à peu près certain que le tableau de M. Roll, *Manda Lamétrie, fermière,* celui de M. Detaille, le *Rêve,* et le groupe en marbre de M. Turcan, *L'aveugle et le paralytique,* seront attribués au même musée.

On annonce que l'Union centrale des arts décoratifs a décidément renoncé à sa prétention d'installer le musée des Arts décoratifs dans le pavillon de Marsan aux Tuileries. Elle est disposée, affirme-t-on, à traiter avec l'État pour la réalisation définitive du projet primitif qui consiste, on le sait, à installer ses collections dans un édifice construit sur l'emplacement de l'ancienne Cour des comptes, au quai d'Orsay. Nous étions au nombre de ceux qui ont hautement désapprouvé le projet d'après lequel le pavillon de Marsan devait être affecté à cette installation.

Nous signalons dans la *Gironde littéraire* un intéressant travail de M. E. Vallet, conservateur du musée de Bordeaux, sur une œuvre importante de Jordaëns, le *Christ en croix*, qui se trouve dans l'église métropolitaine de Saint-André à Bordeaux. Ce tableau ornait primitivement le maître autel de l'église de Saint-Gomer, en Belgique ; pris par l'armée française lors de la conquête des Pays-Bas, il fut déposé au Musée central à Paris, puis envoyé à Bordeaux, en 1803, avec quelques autres peintures, en exécution du décret du premier consul relatif à la création des musées départementaux.

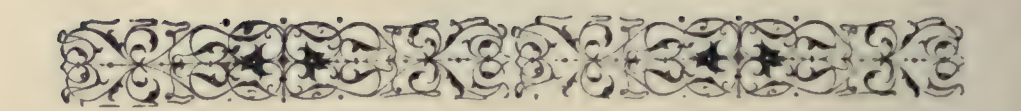
L'auteur de l'article conclut à ce que, par voie amiable, la toile de Jordaëns soit réintégrée dans le musée de Bordeaux.

M. Crauk met la dernière main aux sculptures du tronton qui surmonte l'entrée du musée du Luxembourg. Le motif de cette décoration représente *la Gloire distribuant des couronnes aux arts plastiques.* On annonce que, dans le courant de ce mois, les échafaudages qui encombrent l'entrée du musée seront enlevés, et les sculptures du fronton découvertes.

Aux Gobelins on s'occupe, avec la plus grande activité, de terminer les tapisseries qui doivent figurer à l'Exposition de 1889 dans le pavillon des Beaux-Arts. Douze d'entre elles sont destinées à la décoration de divers appartements du palais de l'Élysée, huit autres à celle de l'escalier d'honneur du Sénat, et trois à celle de la salle du conseil de la Bibliothèque nationale. Ces dernières représentent : l'une le *Manuscrit* et l'autre l'*Imprimé ;* quant à la troisième, elle est la reproduction de la grande toile exposée au Salon de cette année par M. Ehrman, et qui représente *Les Lettres, les Sciences et les Arts dans l'antiquité*, symbolisées par trois figures de femmes ayant autour d'elles Homère, Sophocle, Virgile, Pline, Aristote, Phidias, Archimède et toutes les grandes figures qui, dans l'antiquité, ont été la personnification du beau et du grand. Les tapisseries qui orneront l'escalier d'honneur du Sénat sont huit verdures dont les dessins sont dus à MM. Harpignies, Lansyer, Flandrin, Desgoffe, Collin, Bellet, de Curzon et Lacroix. Celles qui seront placées à l'Élysée sont douze panneaux de fleurs, œuvre très décorative de M. Galland, et exécutées sur fond bouton d'or. Toutes ces tapisseries sont de haute lisse.

Puisque nous parlons des Gobelins, disons qu'enfin un projet de loi a été déposé sur le bureau de la Chambre, pour la reconstruction générale des bâtiments de notre grande manufacture nationale qui tombent en ruines.





LE PROCÈS DE *L'ARTISTE*

On lit dans la *Gazette des Tribunaux :*

TRIBUNAL DE COMMERCE DE LA SEINE

PRÉSIDENCE DE M. RICHEMOND

Audience du 14 juin 1888

LE JOURNAL « L'ARTISTE » CONTRE LA « REVUE DE PARIS ET DE SAINT-PÉTERSBOURG ». — SOUS-TITRE. — QUESTION DE PROPRIÉTÉ. — DEMANDE AFIN DE SUPPRESSION DES MOTS : « REVUE DE PARIS ». — JUGEMENT.

La *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* a été créée en 1887, sous la direction de M. Arsène Houssaye. M. Alboize, directeur et propriétaire du journal *l'Artiste*, a vu dans la publication de cette revue une usurpation de titre et un fait de concurrence déloyale, et il a assigné la Société, propriétaire de la *Revue*, en suppression des mots *Revue de Paris*, sous une astreinte de deux mille francs par chaque tirage, et publication du jugement à intervenir dans dix journaux : de plus, il réclamait à M. Arsène Houssaye et à la Société solidairement le payement de cinq mille francs à titre de dommages-intérêts.

A l'appui de sa demande, M. Alboize exposait qu'il avait acquis de M. Arsène Houssaye lui même, au mois de décembre 1880, la propriété du journal *l'Artiste*, fondé en 1831, et portant le sous-titre de « Revue de Paris ». Il soutenait que cette vente lui avait acquis un droit privatif sur le sous-titre aussi bien que sur le titre du journal, et il ajoutait que la publication de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* portait une atteinte d'autant plus grave à ses droits que les mots « Revue de Paris » y étaient seuls apparents, tandis que les mots « et de Saint-Pétersbourg » n'étaient imprimés qu'en petits caractères et placés de manière à se trouver la plupart du temps dissimulés sous la bande ; dans de telles conditions, le public ne pouvait manquer d'être induit en erreur par cette similitude de titres, alors surtout que le directeur restait le même.

De son côté la Société de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* soutenait que le sous-titre de « Revue de Paris » n'avait figuré que d'une façon tout à fait intermittente sur le journal *l'Artiste*, d'ailleurs la vente consentie par M. Arsène Houssaye à M. Alboize n'avait porté que sur le titre proprement dit de *l'Artiste*; et qu'enfin aucune confusion ne pouvait avoir lieu entre les deux recueils qui différaient de texte, de format et aussi de genre.

Quant à M. Arsène Houssaye, il opposait une exception d'incompétence basée sur sa qualité d'homme de lettres et non commerçant.

Le Tribunal, après avoir entendu les plaidoiries de *Me Garbe*, agréé de M. Alboize et de *MMes Caron* et *Triboulet* pour M. Arsène Houssaye et pour la Société de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, a statué ainsi :

« Le Tribunal,

« Vu la connexité joint les causes ;

« Et statuant sur le tout par un seul et même jugement;

« Attendu que, suivant conventions verbales intervenues en décembre 1880, Alboize, agissant alors conjointement avec deux autres personnes qu'il s'était associées, mais dont il a racheté les droits depuis cette époque, a acquis d'Arsène Houssaye la propriété d'une revue littéraire et artistique, que ce dernier avait fondée en 1831, sous le titre *l'Artiste*, ainsi que l'ensemble des collections, gravures et autres objets ayant servi ou devant servir à publier ce journal;

« Attendu qu'Alboize soutient s'être rendu propriétaire en même temps d'un droit privatif sur le sous-titre « Revue de Paris », qui était adjoint en 1880, à la dénomination principale *l'Artiste* ;

« Qu'en conséquence, il accuse d'usurpation et de concurrence déloyale la Société anonyme qui a entrepris, en 1887, la publication d'une revue politique et littéraire sous le nom de *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* ;

« Qu'il prétend que cette dénomination crée entre les deux journaux une confusion d'autant plus grande aux yeux du public, et d'autant plus intentionnelle de la part de la susdite Société, qu'Arsène Houssaye est le directeur de la revue, et que, sur les couvertures des numéros mensuels, aussi bien que sur l'enseigne des bureaux, les mots « et de Saint-Pétersbourg » ne figurent qu'en petits caractères noirs, tandis que les mots « Revue de Paris » apparaissent seuls en vedette en gros caractères rouges ;

« Que, par suite, Alboize demande que la Société anonyme défenderesse soit tenue, sous peine d'indemnité, à supprimer du titre de son journal et de son enseigne les mots « Revue de Paris » ;

« Qu'il conclut, en outre, à l'insertion du jugement à intervenir dans dix journaux, et à 5,000 francs de dommages-intérêts, tant à l'égard de la Société ano-

nyme comme auteur principal de la concurrence déloyale, qu'à l'égard d'Arsène Houssaye, comme complice de cette concurrence;

« En ce qui touche la Société de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg;*

« Attendu que cette Société conteste à Alboize le droit de revendiquer le titre de *Revue de Paris*;

« Qu'elle s'appuie sur ce qu'il n'en a été fait mention expresse ni lors de la vente du journal *l'Artiste*, consentie par Arsène Houssaye en 1880, ni lors du rachat par Alboize des parts de ses associés;

« Qu'elle prétend, en outre, que cette dénomination n'aurait jamais appartenu en propre qu'à un journal tout différent de *l'Artiste*, et ayant disparu depuis longtemps;

« Que *l'Artiste* n'aurait fait usage des mots « Revue de Paris », et cela d'une façon intermittente, que comme rubrique banale, le plus souvent accompagnée de cette autre rubrique « Histoire de l'Art contemporain », pour indiquer la nature de sa publication;

« Que la défenderesse ajoute enfin que, dans tous les cas, il ne saurait y avoir confusion entre son journal et celui d'Alboize, vu les différences du texte et du format, et du genre de publication;

« Attendu que des documents de la cause, il appert que le titre *Revue de Paris* a d'abord été adopté par un recueil littéraire fondé en 1829, par le docteur Véron, et cédé en 1834 à la *Revue des Deux-Mondes* qui, après avoir essayé de le soutenir, l'a abandonné en 1845;

« Qu'à cette époque, Arsène Houssaye, auquel le titre de *Revue de Paris* a toujours été particulièrement cher, l'a repris pour l'annexer comme sous-titre à son journal l'*Artiste*, et que ce journal opérant une sorte de fusion entre les deux publications, a été servi aux abonnés de la *Revue de Paris* sous le nom de « *l'Artiste*, Revue de Paris », qu'il a conservé pendant plusieurs années;

« Qu'en 1852, un groupe d'écrivains au nombre desquels se trouvait Arsène Houssaye, a fait revivre d'une existence propre la *Revue de Paris*, et que l'*Artiste*, appartenant à Arsène Houssaye, qui ne pouvait se faire concurrence à lui-même, a renoncé temporairement à l'adjonction du sous-titre qu'il avait recueilli, mais que la *Revue de Paris* a été supprimée par l'autorité, à la suite de l'attentat d'Orsini, et qu'après l'Empire, Arsène Houssaye a rendu à son journal le titre qu'il affectionnait;

« Que *l'Artiste* portait de nouveau le sous-titre de « Revue de Paris » depuis plusieurs années, lorsqu'Alboize l'a acheté, en 1880;

« Qu'il est même démontré que le même journal, servi avec gravures à certains abonnés sous le nom de *l'Artiste*, a été, pendant quelque temps, servi sans gravures à d'autres abonnés sous le seul nom de *Revue de Paris;*

« Qu'il importe donc peu que la dénomination en litige n'ait pas été expressément mentionnée lors de cette acquisition;

« Qu'Arsène Houssaye ne s'est rien réservé, et qu'Alboize s'est rendu cessionnaire de tout ce qui était attaché à la publication de *l'Artiste;*

« Qu'au surplus, Arsène Houssaye a si bien reconnu lui-même le droit que revendique aujourd'hui le demandeur, qu'il lui a offert de le lui racheter, en 1887, alors qu'il a songé à ressusciter de nouveau la *Revue de Paris;*

« Que l'insuffisance de la somme offerte a seule empêché les négociations d'aboutir;

« Qu'il est ainsi démontré qu'Alboize est fondé à se prévaloir d'un droit privatif sur l'usage du titre *Revue de Paris;*

« Et attendu que la société défenderesse prétend à tort qu'il n'y aurait aucune similitude entre son journal et celui d'Alboize;

« Que la différence de format ne suffit pas pour empêcher une confusion qui ne peut manquer de résulter de l'analogie des titres, de l'indication, comme directeur de la nouvelle revue, d'Arsène Houssaye;

« Qu'il a été si notoirement et si longtemps propriétaire de l'*Artiste* « Revue de Paris », que les deux publications, bien que légèrement différentes quant à la nature des articles, s'adressent à la même classe de lecteurs;

« Que l'adjonction des mots « et de Saint-Pétersbourg », qui disparaissent d'ailleurs soigneusement sous la bande des numéros, pour ne laisser en vue que les mots : « Revue de Paris », ne sont qu'un subterfuge imaginé pour pouvoir prétexter d'une différence de titre;

« Que la critique littéraire n'a salué la nouvelle revue que sous le nom de *Revue de Paris*, et qu'elle-même, en se présentant au public dans la préface de son premier numéro, s'intitule *Revue de Paris*, en négligeant, par une abréviation calculée, la fin de son nom;

« Qu'il échet donc de faire droit aux conclusions du demandeur, en modérant toutefois la pénalité à attacher à tout nouvel acte de concurrence déloyale et en limitant à 1,000 fr., sans y ajouter le bénéfice d'insertion du jugement, l'importance des dommages-intérêts qui seront l'équitable compensation du préjudice par lui éprouvé;

« En ce qui touche Arsène Houssaye :

« Sur l'incompétence opposée *ratione personæ*;

« Attendu que si Arsène Houssaye est homme de lettres et qualifié tel dans l'exploit introductif d'instance, il est recherché en raison des engagements commerciaux résultant pour lui de l'acte de commerce auquel il s'est livré en vendant son journal à Alboize;

« Que ce Tribunal est donc compétent pour connaître de la contestation;

« Par ces motifs,

« Retient la cause;

« Sur les conclusions d'Arsène Houssaye tendant à sa mise hors de cause :

« Attendu que, bien qu'il ne soit que directeur de la société anonyme assignée en même temps que lui, Arsène Houssaye est actionné au sujet d'agissements qui lui sont personnellement reprochés comme créateur et coopérateur de ladite société;

« Qu'il convient donc de le maintenir en cause;

« Et statuant au fond à son égard :

« Attendu qu'Arsène Houssaye était virtuellement tenu, par la cession même qu'il a faite à Alboize, de ne prêter aucun concours personnel à une société dont le nom même portait atteinte aux droits par lui concédés à Alboize;

« Qu'en accentuant par sa coopération personnelle le quasi-délit commercial dont Alboize, fait grief à cette société, Arsène Houssaye s'est rendu passible, en même temps qu'elle, des dommages-intérêts qui vont être alloués au demandeur;

« Par ces motifs,

« Dit et ordonne que, dans les trois jours de la signification du présent jugement, la Société anonyme, dite de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, devra supprimer du titre de la revue qu'elle exploite le nom de « Revue de Paris », à peine de 500 francs d'indemnité par tirage contrevenant;

« Dit et ordonne que ladite société devra, dans le même délai, supprimer les mots de « Revue de Paris » de l'enseigne de ses bureaux, sous peine de 50 francs de dommages-intérêts par jour de retard, pendant un mois, passé lequel délai il sera fait droit;

« Et condamne solidairement la Société anonyme de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* et Arsène Houssaye, à payer à Alboize, 1.000 francs de dommages-intérêts;

« Et condamne en outre la Société anonyme de la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* et Arsène Houssaye aux dépens. »





LES LIVRES

Les mœurs et la caricature en France, par J. GRAND-CARTERET, ouvrage illustré de nombreuses reproductions ; Paris, Librairie illustrée.



Liszt, charge sculptée et lithographiée par DANTAN JEUNE.

Ce livre est venu à son heure, d'où son succès ; non pas que l'auteur ait cédé, en le publiant, à une préoccupation d'actualité : les innombrables et minutieuses recherches qu'une pareille œuvre a dû nécessiter et qui se révèlent à chaque page, disent assez qu'elles doivent répondre à une conception déjà ancienne ; à défaut des études et des travaux antérieurs où M. Grand-Carteret s'est spécialisé non sans éclat, elles suffiraient à la preuve que le souci de la vogue actuelle n'est péremptoirement pour rien dans l'idée de cet ouvrage. La portée en est tout autre, et, en tout cas, plus haute.

En notant l'importance de cette œuvre, notre dessein est moins d'en expliquer la genèse que d'en marquer les visées et de déclarer qu'elle n'a rien de commun avec ces publications hâtives et baclées, dont tout sujet d'actualité devient

l'occasion, et qui tiennent plutôt de l'information ou du fait divers que d'une



critique compétente et de recherches raisonnées; conséquence obligée des croissants empiétements du journal sur le domaine du livre. La coïncidence, toute fortuite, de l'apparition de celui-ci avec l'exposition des maîtres caricaturistes, a eu une utilité réciproque pour chacune. Qu'importe, du reste, ce qui a fait le succès de l'ouvrage? ce qui nous intéresse bien plutôt, c'est ce qui fait son mérite.



Émotions parisiennes, dessin de Daumier.

La caricature est à l'art ce que le pamphlet ou la chanson est à la littérature; genres inférieurs si l'on considère la production courante, ils atteignent au chef-d'œuvre parfois, quand

l'écrivain est Paul-Louis Courier, Béranger ou l'auteur de la *Ménippée*, quand le dessinateur s'appelle Léonard de Vinci, Callot ou Daumier. Avec de tels artistes qui songerait, dès lors, à persister dans le classique dédain pour la



— On a trouvé sur vous une somme de 70 louis d'or : comment expliquez-vous la possession d'une pareille somme ?

— J'allais régler mon compte chez le tailleur.

Un débiteur consciencieux, scène du tribunal de police, dessin de Gavarni.

caricature et à prétendre qu'elle n'est pas de l'art? Dans la hiérarchie artistique, toute œuvre s'élève avec l'artiste qui l'a créée. Mais ce qui fait, par-dessus tout, l'intérêt de l'étude de la caricature, c'est que, par elle, l'histoire d'une époque s'éclaire singulièrement : quel précieux auxiliaire elle devient pour celui qui veut évoquer la vivante physionomie des mœurs d'autrefois! Notre

temps de recherche et d'examen a compris que les petits côtés de l'histoire n'en sont pas les moins instructifs; il suffit de rappeler le merveilleux parti qu'en ont tiré les grands historiens contemporains. Parmi ces documents, jadis réputés d'ordre secondaire et dédaignés, le document caricatural a pris une place qu'il n'avait jamais eue; dans l'histoire de tous les arts, de toutes les sciences, dans la biographie, aussi bien que dans le domaine de la politique et des mœurs, il



— Tiens, Virginie, c'est la première fois qu'on peut se flatter de m'avoir mise au pas!

Les « Vésuviennes », par Édouard de Beaumont.

apporte sa note amusante ou ironique, gaie ou impitoyable, souvent cruelle, toujours excessive, mais avec un fond de vérité et de sincérité qui fut sa seule raison d'être : comme le dit quelque part M. Grand-Carteret, il est entré dans les annales de l'humanité.

Une observation extrêmement judicieuse domine tout ce travail sur les mœurs et la caricature dans notre pays, c'est la prépondérance de la femme et de la caricature légère, qui, en France, dès que la politique cesse d'être au premier plan, reprennent le dessus. Cette constatation s'applique surtout à notre siècle — la seule période dont l'étude ait vraiment une importance réelle dans l'ouvrage

de M. Grand-Carteret. Après avoir été exclusivement politique sous la Révolution, ayant été surtout un instrument de propagande sous la forme d'une imagerie grossière et naïve, la caricature, avec le Directoire et grâce à la réaction exagérée qui suivit la Terreur, trouva un thème féminin infiniment varié dans les mœurs et les accoutrements des Merveilleuses ; ce sont alors des artistes de



Hercule, dessin de Coinchon.

haute valeur, Duplessis-Bertaux, Debucourt, Carle Vernet, etc. qui consacrent leur talent et leur verve à ces pièces d'un art très affiné qui sont actuellement si recherchées des collectionneurs. A dater de cette époque jusqu'à nos jours, l'élément féminin ne cesse pas d'inspirer les dessinateurs des scènes de mœurs ; parmi les derniers venus, Grévin, Mars et Willette nous donnent, chacun avec un sens très intense et une très fine originalité, de charmantes interprétations de la femme contemporaine. Et combien d'autres avant eux ont fixé, avec un art inoubliable, les types qui ont personnifié la séduction et le charme des Pari-

siennes de leur génération ! Ici deux noms dominent ce milieu de siècle : Gavarni et Édouard de Beaumont, celui-ci mort récemment et dont on a trop oublié les exquises et spirituelles lithographies, pour ne se rappeler que les délicates aquarelles de ses dernières années, productions charmantes, d'ailleurs, mais où l'artiste n'a pas eu l'occasion d'exprimer, au même degré, sa vivacité et sa finesse d'observateur.



— Pardon, monsieur le président, nous sommes au mois de janvier, j'ai pas envie de perdre mes relations : voulez-vous me permettre d'aller laisser mes cartes ?

Caricature de Cham.

La plus grande part a été faite, avons-nous dit, à notre siècle, dans le livre de M. Grand-Carteret. Ce qui y est consacré aux périodes antérieures, à partir du XVIe siècle, n'a guère que l'importance d'une introduction; pour traiter la partie rétrospective du sujet avec tous les développements qu'elle comporte, il eût fallu un ouvrage spécial; peut-être l'auteur tentera-t-il de l'écrire quelque jour, la réussite de ce livre et de celui qui l'a précédé en date, sur la caricature allemande, devraient l'y inciter.



— Encore lui ? Qui diable ça pourrait-il bien être c' t' animal là.

Fantaisie parisienne, par A. Grévin.

Quant à la partie qui a trait au XIXe siècle, cette étude historique est faite de façon très complète, sans négliger aucun document, sans s'épargner aucune recherche ; de façon définitive, peut-on dire. Si nous mettons à part les caricaturistes de second plan, dont quelques-uns sont généralement peu ou point connus et n'en sont pas moins étudiés de près par l'auteur, un autre côté de l'œuvre nous offre un intérêt considérable et qui n'en est pas le moindre attrait : c'est l'appréciation, presque toujours neuve et originale, des grandes figures qui y défilent et sur lesquelles i

semblerait que tout a déjà été dit. Il faut citer, dans cet ordre, le chapitre fort remarquable, qui a pour titre : *Les maîtres de la caricature moderne*, et qui peut compter parmi ce qui a été publié de mieux compris et de plus exactement traité, au vrai sens critique, dans l'innombrable série d'études



— Madame, ah ! laissez-moi vous manquer de respect, les amis ont parié que j'oserais pas !
— Pauv' chéri, va, si l'pion te pigeait !

« *Nuits de bal* », par Mars.

dont l'exposition de la caricature vient d'être l'occasion. Les raretés et les curiosités abondent dans le chapitre des *Particularités intimes de l'art caricatural*, où figurent certains artistes dont la présence est assez inattendue en cette compagnie. Enfin, d'un appendice minutieusement établi sur des recherches sans nombre, on peut puiser toute sorte d'indications bibliographiques sur les mille et un journaux à caricatures, la plupart de durée éphémère, qui ont été publiés depuis 1830 ; en outre, comme en un dictionnaire biographique, sont groupées des notices sommaires sur les artistes qui se sont plus ou moins adonnés à ce genre.

L'illustration du livre est digne d'une mention spéciale. Elle se compose de plus de 500 sujets, dont quelques-uns en couleur, et qui sont des reproductions en *fac-simile* d'œuvres anciennes et parfois d'inédites. Le choix qui en a été fait — on en peut juger par quelques vignettes dont la réduction est jointe à ces lignes — répond à la préoccupation de mettre sous les yeux du lecteur des dessins qui aient une portée significative dans l'ensemble des manifestations graphiques d'une époque. En cela, du reste, il faut féliciter l'auteur d'avoir évité, avec un tact extrême, tout ce qu'il pouvait y avoir de blessant pour des contemporains, dans l'étude aussi bien que dans la reproduction d'images qui sont la satire de personnalités de notre temps et d'événements récents. En évitant de réveiller aucune susceptibilité, il s'est montré historien, vraiment digne de ce nom.



Le Directeur-Gerant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



CHASSEUR PRÉHISTORIQUE



ARTISTES CONTEMPORAINS

LE COMTE JACQUES DE LALAING



A la lecture d'un jugement porté sur des créations d'artistes, les idées de l'inutilité de la critique, sur le rôle de laquelle il a été tant écrit, et de la personnalité restrictive de toute opinion humaine se présentent à l'esprit, rationnellement amenées par la conscience qu'a le lecteur de la soumission temporairement acceptée de son libre-arbitre à celui de l'écrivain. Il peut donc n'être pas inutile, quand le nom dont est signé un écrit ne rappelle aucune particularité à ce sujet, de prévenir de son but et de sa manière. Ces avertissements sont comparables au début d'une étude d'esthétique à l'indication du thermomètre employé, dans une relation atmosphérique. A ceux donc qui ont la sagesse de ne considérer la critique qu'au seul point de vue relatif de son auteur, il doit importer de savoir ce qui lui a mis la plume en main, comment et à quelle fin il s'est proposé d'en user. Si comprendre est égaler, une critique d'art rentre dans le domaine de l'art littéraire, et par cet état

se réclame déjà de l'inutilité indépendante et de la seule valeur intrinsèque qui sont les attributs de cette espèce de productions. Ajoutant à cette spontanéité et à ce désintéressement les conclusions seules opportunes d'une poétique dont elles impliquent l'application, on se trouvera à même d'avoir pour l'œuvre qui est le sujet de ces pages la consciente admiration qu'elle mérite et qu'elle réclame des intelligences d'artiste.

L'inutilité de la critique, si bien établie par Théophile Gautier, est son droit d'existence. De par son dilettantisme elle peut approcher l'art, et sa raison est le légitime besoin d'élévation et d'analyse qu'il produit. Contemplatif devant l'œuvre du comte Jacques de Lalaing, je convie les âmes artistes au spectacle de cet art compris selon cette raison et ce sentiment : l'art est l'imagination de l'infini. Le sentiment individuel, la religiosité du concept étant réservés, cette formule est applicable à toute manifestation de l'intelligence humaine. Peut-être n'est-ce pas une formule, de par *l'infini* de son objet. Peut-être, répondrai-je, est-elle légitime par cela, seulement et précisément.

Mais je ne rencontrerai dans mon sujet aucune difficulté à vaincre quant à la proposition poétique qui doit lui être appliquée, et cette concordance m'a fait écrire avec d'autant moins d'hésitation que je prévoyais plus grande ma satisfaction d'artiste.

N'est-ce pas conquérir le droit de propriété personnelle d'œuvre d'autrui, que mon fait ? Je m'élève à une dignité, et ce que j'admire, je le possède en vertu même de cette admiration.

L'artiste que je présente intéresse autrement que par la seule beauté de ce qu'il a peint et sculpté. Sa personnalité, le milieu où son art est entré, et l'évolution de son talent, qui nous a fait assister à cette curieuse transition du pinçeau au ciseau, ajoutent à cette valeur.

Jacques de Lalaing descend du *Bon Chevalier* de la cour de Bourgogne, dont la *Chronique de Lalain* de Le Fèvre de Saint-Remy célèbre la gloire européenne. Certes ce n'est là un titre à dire que par le relief que lui donne la turpitude de notre époque; mais il faut savoir que cette grandeur de sang a fait cette grandeur d'art. Le temps qui avilit la race et prostitue l'esprit a laissé inviolé ce rejeton illustre et son œuvre. Au-dessus du *siècle,* il est au-dessus de son art. Son père protestait contre le mal moderne par son costume et par sa vie ; chez lui c'est l'art qui proteste. Et cette protestation est placide et hautaine comme il convient à un peintre qui porte écu sur sa palette. N'y eût-il que cette position réactionnaire que lui assigne la tradition vivante de sa maison, de quelle pureté s'illumine déjà l'artiste à l'admiration duquel nous gravitons. Mais à cette beauté s'ajoute un mérite : l'aridité de sa patrie. Belge, le comte de Lalaing n'a eu aucun des débouchés qu'offre Paris, et il a eu à éviter la facile ironie du public

et la cuisante envie des rapins, ses compatriotes. Aussi a-t-il eu la sagesse de travailler en silence et à l'ombre jusqu'à complète maturité, sans tomber dans le travers d'expositions précoces, d'études inachevées, intéressantes tout au plus pour quelques intimes. Et la soudaineté et la maîtrise de sa révélation ont forcé l'ineptie et la méchanceté publique. MM. Portaels et Cluysenaar, ses initiateurs dans la peinture, le tinrent éloigné des cercles tapageurs, des expositions tumultueuses, de tout le mouvement de la jeunesse belge vers l'Art. Cette agitation, née il y a dix ans, et qui prépare à la Belgique un avenir artistique, lui eût été funeste, parce que les œuvres de mérite et de sincérité y sont englouties sous le flot des médiocrités, et qu'elle ne vaut que comme action ébranlant la torpide insouciance d'un peuple septentrional.

J'ai dit la subite renommée de Jacques de Lalaing. Dès sa première œuvre, sa longue et consciencieuse initiation ne nous réserve rien de nouveau. Plus de progrès à constater : le dernier a été réalisé à la sortie de l'atelier des maîtres. Talent complet qui ne se remontre à nous que pour nous donner les phases diverses d'une pensée définitive qui évolue sur elle-même. Le premier tableau du peintre, *Courrier intercepté,* exposé à Paris, a été une « œuvre soudaine et définitive dans sa maturité. » On ne connaît pas d'essais de ce maître. L'ébahissement commun s'est traduit dès la première heure par ce mot : c'est grand. Et le mot est répété à chaque nouvelle manifestation de cette grandeur. S'il est vrai qu'il flotte toujours du vrai sur les lèvres du vulgaire, prenons cette qualification et précisons-la. De Lalaing fait grand en ce sens qu'il œuvre dans un sentiment épique et par une raison synthétique. Son art est de tout temps et de tout lieu, personnel (et nous connaissons maintenant cette personnalité), au-dessus de toute influence temporelle; aryen, dirait peut-être le baron Hans de Wolzogen, réappliquant ce qu'il pensait de Wagner, en le sauvant de la séquestration nationale. La synthèse se dégage majestueusement de toutes ses œuvres par la position du sujet et l'unique tendance des moyens.

La parole du commun saturée d'envie discipulaire a été : c'est académique. Je le concède : le style est académique dans sa personnalité, il a la majesté et la précision de l'école, mais l'artiste anime de son sentiment et soumet à sa raison ce qui, absolument, est inerte de convention. Le côté archaïque et héraldique que l'on a pu découvrir dans les toiles du comte de Lalaing ne doivent pas arrêter après ce que l'on sait de lui, après même l'énoncé de son titre. Il n'y a aucune réflexion à faire devant la légitimité de cet aristocratisme traditionnel dont rayonne tout son œuvre.

Je présente son *Colonel*, postérieur aux *Prisonniers,* du Musée de Lille, et qui appartient au musée royal de Gand, comme répondant à la plus grande diversité d'examen. Outre les caractères généraux déjà connus, ce « portrait-composition » montre l'originalité et l'habileté du peintre. Cette originalité n'est ni négative.

ni désordonnée ; elle est l'œuvre d'une conscience, et je signale l'écueil qu'elle offrait à la virtuosité. Le colonel, nu-tête, drapé du grand manteau de cavalerie, a devant lui le dernier rang d'un escadron dont le cadre ne montre que l'arrière-train, et, derrière lui, le premier rang de l'escadron suivant dont on n'aperçoit que les encolures. Il était difficile de ne pas tomber dans le ridicule avec ces données périlleuses. Le comte de Lalaing a tiré parti de cette étrangeté, et en a fait un cadre repoussant, d'où la tête seule du colonel se détache vivante et impératrice. J'ajoute que l'habileté de cette facture n'est qu'une savante et harmonieuse sobriété, et j'oppose ce grand tableau, qu'un homme seul *occupe*, aux *immenses mesquineries* où trempent dans un mélange sirupeux des éléments qui, le plus souvent, n'expriment guère que l'étonnement de se trouver assemblés. La puissance est grande de l'artiste qui emplit pareil espace de l'idée seule d'un cavalier. Et sa science n'est pas moins prodigieuse de faire de ce sujet une œuvre symbolique. Car cette composition traduit le commandement, la responsabilité et la personnalité abstraite et collective du *chef :* c'est le régiment discipliné et glorieux qui passe, et l'âme multiple de cette force brille d'éloquence dans la sévère splendeur d'une seule figure expressive. La fougue de ce pinceau est comme son originalité : sage. C'est un mouvement expert à la manière de Rubens, action pondérée, directe et sûre.

« Le temps dans l'œuvre », idée qui me préoccupe dans les productions de cet artiste, m'amène au *Chasseur préhistorique*, du Musée de Bruxelles. *Le Colonel*, par son défilé, a déjà une tendance chronologique. Dans ce nouveau tableau, *la Station des êtres* demande pour l'expression du temps un agent plus subtil et par conséquent, plus méritoire. Je néglige la constance des qualités citées que l'on pourrait relever dans cette œuvre, pour dévoiler le sens spécial qui nous occupe; contre un talus, un homme nu, entouré de molosses, tend un arc. Ici, rien de matériel n'indique l'écoulement ou la place de l'heure, et la date antédiluvienne de cette scène se dégage de l'absolue unité de toutes les parties du tableau : tout respire cette primitivité. Nul doute par cette page, que de Lalaing n'ait dans sa poétique la notion de l'infini dans le temps.

Ce qui ressort de cette même œuvre, c'est la simplicité voulue de l'ensemble, et sa monochromie la rapproche des *Lutteurs*, œuvre la plus intéressante sinon capitale. En effet, — et je rencontre ici le troisième élément d'intérêt que j'annonçais outre la beauté des œuvres — cette composition est le signe de l'évolution du peintre au sculpteur, la transition curieuse du coloriste au modeleur. « J'ai voulu voir, me disait le comte de Lalaing, si en supprimant l'intérêt de la couleur, mon enthousiasme subsisterait. » De là cette épreuve intelligente et définitive : la peinture en camaïeu de lutteurs équestres en bronze florentin. L'impression fut profonde et décisive. C'était de la sculpture au sens le plus opulent, et

les hardiesses du pinceau subsistaient dans ce travail monochrome. Son art est toujours traversé de ce souffle d'enthousiasme qu'il m'accusait, mais cet enthousiasme a toute la grandeur et toute la constance que donnent la science et la conviction.

La plus vive impatience animait les admirateurs du jeune artiste, et l'on attendait dès ce jour l'œuvre du sculpteur graduellement révélé. Le bruit circula longtemps qu'un tigre vivait dans son atelier, et que sur cet animal se concentrait toute son étude. Récemment enfin fut livré au public un groupe en plâtre enduit de plombagine, groupe devant servir de *Base de mât destiné à l'éclairage électrique*. Cette œuvre qui a été acquise par la ville de Bruxelles et doit être coulée en bronze pour servir à l'éclairage des squares de l'Ouest, figurait, au pied même du mât planté dans un roc, un combat tumultueux de tigres et de serpents. Impeccable dans la forme, on sait combien consciencieusement l'artiste a créé son sujet, avec quelle fidélité il en a produit la matière. Et entre les *Lutteurs* et cette première œuvre sculpturale, il ne s'est guère aidé que des conseils de son ami, le sculpteur Vinçotte, conseils de portée toute pratique du reste. Mais il a la sagesse de ne pas se laisser aller à sa facilité innée.

Comme sculpture, la confirmation des promesses des *Lutteurs* était triomphale. C'était toujours du de Lalaing, grand, héroïque. Mais ce que je me plais à faire observer c'est l'opposition des deux forces venimeuse et musculaire. L'idée des électricités positive et négative était-elle absente de l'esprit de l'artiste à l'heure de la conception ? Je ne le crois pas. Et cette savante intention, jointe à la correction plastique, me font tenir cette œuvre pour magistrale. La lutte des serpents et des tigres élève leurs étreintes vers la lumière, et je retrouve dans ce mouvement conique autre chose qu'une exigence décorative : un nouveau symbole, la glorification du combat.

En même temps était exposé un buste de femme, la tante de l'auteur. Je le tiens pour une académie impersonnelle, empreinte de cette beauté générale où la virtuosité s'impose abusivement. Un portrait fort remarqué fut celui de M. Vinçotte. Bien que sa personnalité ne fût guère plus grande, la simplicité et la sobriété des moyens faisaient de ce tableau une œuvre de valeur et particulièrement alléchante par sa science de la physionomie. Bien supérieur dans l'atmosphère familiale était le portrait de la mère de l'artiste, où la douce affection filiale était si délicieusement unie à la plus simple harmonie, à la plus majestueuse distinction.

A la dernière exposition des beaux-arts de Vienne, le gouvernement belge a envoyé le *Portrait équestre*, désigné sous le nom de : le *Colonel* et que des journaux ont libellé : *Général belge entouré* (?) *de son état-major*. Cette œuvre a du être distraite du musée de Gand.

Le comte de Lalaing a été chargé de l'exécution d'un monument à élever au

cimetière d'Evere (Bruxelles) à la mémoire des soldats anglais morts à Waterloo en 1815. Son projet, reproduit par des journaux anglais, a été adopté et doit être prochainement exécuté. L'artiste vient de connaître le montant des souscriptions dont la liste a été clôturée en juillet et détermine les proportions de son œuvre qui, selon les vœux du comité de Londres, doivent dépasser de beaucoup celles auxquelles on s'était arrêté d'abord. Il m'est impossible, à l'heure présente, d'entrer dans des détails sur cette œuvre.

J'arrive à la dernière exposition du comte de Lalaing, l'exposition annuelle, de 1888, du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. L'artiste y a exposé une colossale statue de *Cavelier de la Salle*, peu appréciée et difficilement appréciable dans le local où elle se trouvait. Cela est peut-être à la sculpture ce que le panorama est à la peinture. Toujours est-il qu'on est amené, après examen poursuivi, à calculer des proportions qui ne satisfont aucunement l'œil. Certes, l'aspect est, comme on l'a dit, théâtral et déclamatoire, mais j'estime qu'il y a dans l'œuvre de Lalaing des conceptions plus grandes et d'exécution plus restreinte. Il se dégage de ce monument une impression qui fait songer à ces cantates inaugurales qui déchaînent leur impersonnalité sur un public incapable de distinction ni de raffinement. Ce *Cavelier de la Salle* doit être placé au dernier rang de l'œuvre du sculpteur. Et j'en éprouve d'autant plus de regret que cet habitué des ampleurs et des altitudes a été conduit par cette grande statue dans le froid sentier d'une banalité dont d'autres se peuvent satisfaire, mais qui doit le peiner. Ah ! si c'était une petite chose qui avait dérouté ce grand artiste. Mais de la Salle était digne de lui et il y a là une faiblesse. Je la signale peut-être longuement, mais je m'en fais un devoir, parce que c'est la première et que l'heure est passée dans la vie de cet art de s'en permettre.

C'est avec joie que je trouve immédiatement après, pour revenir de ce dommage et terminer ces lignes, une œuvre très belle et qui, au point de vue du talent, accuse une souplesse et une variété témoignant des riches ressources de main et d'esprit de Lalaing. Le portrait au pastel du baron Gœthals nous fait retrouver le portraitiste profond, méticuleux, psychologue que nous connaissons. Le peintre a déployé ses harmonies savantes et séduisantes. La distinction, la simplicité et la grandeur, s'accommodent pacifiquement d'une modernité qui évite l'écueil du *chic* et *date* la personnalité du sujet. Quant à l'exécution, elle est parfaite d'assurance, de précision et de correction. Nous quittons à sa dernière œuvre l'artiste peintre, sculpteur et pastelliste.

« J'ai fort peu produit », dit le comte de Lalaing à qui veut l'entendre. Je tiens son œuvre pour considérable et plus immense que celui de certains animaliers qui ont fait cent fois le même animal froidement changé de position. La mesure ici est la grandeur artistique, non le nombre de productions ou de mètres

carrés de toile. Je place l'art que je viens d'analyser aux culminances, et j'attends de son auteur des imaginations d'une élévation constante. Je crois à la fécondité d'un esprit aussi robuste et aussi pur. La chose que j'admire doit animer l'ambition de son créateur en raison de la satisfaction que j'y trouve.

Cet art est martial : toutes ses productions, à part les portraits qui sont une opposition d'où apparaît toute la souplesse d'esprit de l'artiste, contiennent l'idée du combat. La force y figure toujours, à l'état latent au moins, et c'est ce qui leur donne cette intensité puissante et fascinante. Le *Colonel*, par exemple, ainsi vu, n'a rien de banal dans les accessoires modernes ; il est grand comme le plus vaillant des guerriers féodaux. La couleur n'a rien de brillant, elle s'harmonise par une atténuation qui ternit les contrastes et dégage toujours la synthèse dont l'attention domine la création entière. Sous ce rapport, de Lalaing est de cette pléiade moderne qui asservit la couleur à l'idée-maîtresse, et pour qui l'art ne peut s'appeller la forme qu'en tant que l'on soit conscient de son analogie avec elle. J'aurais grand'peine à rattacher ce peintre à quelque école, fût-ce à l'école flamande. Je confesse mon inhabileté à ces manœuvres de parquage, mais si l'on veut entendre par artiste belge celui qui habite la Belgique, je dois reconnaître à de Lalaing le premier rang dans son pays, l'ayant déjà dit supérieur absolument. Au reste, la géographie s'est toujours mal entendue avec les arts, et les savants du cadastre voient leurs procédés arbitraires déjoués par la subtile indépendance de ceux qui ne relèvent d'aucun ordre social. L'étude des races peut encore se faire en matière de tempéraments artistes, mais nous en sommes aujourd'hui à devoir traiter cette question comme infirmée d'hypothèses. Quant à l'impossibilité qu'on veut appeller « art national », le cosmopolitisme de Paris-artiste éclaire sur son évidence. L'art littéraire seul peut encore, par la différence des langues, être soumis à un régime plus ou moins politique. Cependant quelqu'illégitime et vaine que soit la généreuse tentative connue sous le nom de *Volapük*, il est certain que nous tendons à une synthèse spirituelle, si la langue française ne devient pas l'unité verbale. Mais l'art que nous avons admiré ne pourrait se prêter à aucune de ces considérations externes, et si la question de nationalité peut se présenter ici, c'est tout au plus en présence d'un exilé que le hasard social a fait naître hors de France, hors Paris.

La formation et la vitalité artistiques de Jacques de Lalaing sont un exemple salutaire, et sa conscience et sa sincérité sont modèles. Artiste honnête, secondé par sa persévérance, il est arrivé rapidement et sûrement à la renommée. Il vit aujourd'hui dans la glorieuse création de sa science, maître de tout ce qui peut obscurcir l'absolue sérénité de l'Art.

F. VURGEY.



Chameaux au repos, dessin de G. GUILLAUMET

UN PEINTRE ÉCRIVAIN



Fillette arabe
dessin de G. GUILLAUMET

Un de nos grands éditeurs parisiens, qui est en même temps critique d'art délicat, M. Eugène Plon, a réuni dans un magnifique ouvrage, l'œuvre peinte et l'œuvre écrite de Gustave Guillaumet, selon le vœu posthume de l'artiste (1). On avait déjà la bonne fortune de pouvoir étudier parallèlement les pages exquises que Fromentin a tracées, tantôt avec son pinceau, tantôt avec sa plume, dans *Sahara et Sahel*, édité aussi par la maison Plon. Une seconde occasion nous est offerte d'examiner comment un artiste peut rendre les mêmes sensations, les mêmes sentiments, les mêmes idées, par le double procédé, littéraire et pictural.

On comprend de prime abord que l'intérêt d'une pareille étude gît avant tout dans les différences des deux manières. Il

(1) *Tableaux algériens*, par Gustave Guillaumet ; ouvrage illustré de 12 eaux-fortes par Guillaumet, Courtry, Le Rat, Géry-Bichard, Muller et Toussaint, de 6 hélio-gravures et de 128 gravures en relief, d'après les tableaux, dessins et croquis de l'artiste ; précédé d'une notice sur la vie et les œuvres de Guillaumet, par Eugène Mouton. Paris, librairie Plon.

est hors de doute qu'un art n'a d'existence légitime qu'autant qu'il ne « double » pas un autre art et qu'il se cantonne dans sa sphère spéciale. C'est ainsi, pour prendre un exemple actuel, que le vitrail et la tapisserie sont en décadence à notre époque, parce que les artistes décorateurs qui emploient le verre ou les fils de couleurs s'efforcent de donner à leurs ouvrages la physionomie de tableaux à l'huile. La confusion que nous signalons est fort répandue en ce moment. L'amour exagéré des pâtes épaisses décèle, chez plus d'un peintre, de fâcheuses tendances à vouloir emprunter à la sculpture, ou du moins au bas-relief, une ressource incompatible avec la nature de l'art pictural. D'autre part, certains sculpteurs, par un modelé trop minutieux, par des accents trop vivants et trop délicats, tentent de donner en partie à leurs statues une physionomie qui ne peut appartenir qu'aux figures peintes. Ce n'est pas seulement entre les diverses catégories des arts plastiques que les frontières s'effacent. La littérature, depuis Bernardin de Saint-Pierre et Châteaubriand, fait sur le domaine du peintre des incursions de plus en plus fréquentes. Flaubert, Gautier semblent déjà tenir un crayon ou un pinceau plutôt qu'une plume. Ils ont des élèves qui exagèrent encore leur manière. Émile Zola, par exemple, s'acharne à nous montrer des formes et des couleurs comme un peintre ou un sculpteur aurait seul, semble t-il, le droit de le faire. Et l'école descriptive n'a pas encore dit son dernier mot, si nous en jugeons par le succès qu'obtiennent des œuvres toutes plastiques et, si j'ose dire, purement décoratives, comme certains romans de Pierre Loti.

Cependant, tandis que les écrivains font leur palette, les peintres sont envahis à leur tour par des préoccupations étrangères à leur art. Volontiers ils versent dans la littérature, ils cherchent le « sujet », ils deviennent anecdotiques. Au Salon la moitié des tableaux sont de simples historiettes.

Ainsi chacun veut dire plus qu'il ne peut. Chacun emprunte à son voisin des moyens d'expression illégitimes, et tout le monde perd à ce mutuel échange. Jamais les artistes n'ont été aussi grands que lorsqu'ils ont su s'en tenir aux procédés spéciaux de leur métier.

Ce qui fait la principale gloire de Fromentin et de Guillaumet, c'est qu'ils ont tous deux apprécié la différence qui doit séparer le livre du tableau, et que, chez l'un comme chez l'autre, le peintre est resté indépendant de l'écrivain. Le jour où ils ont voulu écrire ce qu'ils avaient dessiné, ils ne se sont pas laissé séduire par l'exemple glorieux mais illogique de certains représentants des lettres contemporaines qui ont eu la curiosité d'exprimer des formes et des couleurs comme de véritables peintres.

« Je n'ose pas leur donner tort, disait Fromentin, faisant surtout allusion à Théophile Gautier, tant ils ont d'éclat, tant ils mettent d'habileté, de zèle, de souplesse, de talent à se donner raison. Seulement, à considérer les choses en

dehors de ce mouvement, dont l'effet n'est irrésistible qu'au milieu du courant, en m'isolant du souvenir de certains livres, si bien faits pour convaincre, et de l'admiration qui m'attache à quelques-uns, je me suis demandé s'il est nécessaire d'ajouter aux ressources de la littérature qui s'est toujours trouvée si bien de vivre de son propre fonds. En définitive il me paraît que non. »

Dans la préface d'*Un été dans le Sahara*, Fromentin a développé cette idée avec sa finesse ordinaire. Pour lui, la plastique a ses lois, ses limites, ses conditions d'existence particulières, en un mot son domaine. Il aperçoit d'aussi fortes raisons pour que la littérature réserve et préserve le sien. Une idée peut à la fois s'exprimer de deux manières pourvu qu'elle se prête ou qu'on l'adapte à ces deux manières. Mais la forme littéraire, par exemple, une fois choisie, on ne voit pas qu'elle exige ni mieux ni plus que ne comporte le langage écrit. Il y a des formes pour l'esprit comme il y a des formes pour les yeux, et la langue qui parle aux yeux n'est pas la langue qui parle à l'esprit. Le livre doit donc non pas rejeter l'œuvre du peintre mais exprimer ce que celle-ci ne dit pas.

Guillaumet ainsi que Fromentin l'ont bien compris. Le second a raconté d'une façon charmante comment il se sentit bien possesseur de deux instruments distincts et partagea ce qui convenait à l'un, ce qui convenait à l'autre : « Le choix des termes, dit-il, à côté du choix des couleurs, me servit à plus d'une étude instructive. Je ne cacherai pas combien j'étais ravi, lorsqu'à l'exemple de certains peintres, dont la palette est très sommaire et l'œuvre cependant riche en expressions, je me flattais d'avoir tiré quelque relief ou quelque couleur d'un mot très simple en lui-même, souvent le plus usuel et le plus usé, parfaitement terne à le prendre isolément.... Notre langue, étonnamment expressive dans ses limites ordinaires, m'apparaissait inépuisable en ressources. Je la comparais à un sol excellent, tout borné qu'il est, qu'on peut indéfiniment exploiter dans sa profondeur, sans avoir besoin de l'étendre, propre à donner tout ce qu'on veut de lui, à la condition qu'on y creuse. »

C'est ainsi que le grand artiste appropria merveilleusement aux convenances de la langue écrite ce que son œil avait retenu de sensations pendant le cours d'un long voyage au pays de la lumière. Il voulait que tout se vit sans choquer la vue, sans blesser le goût ; que le coloris fut plus léger qu'épais ; « que l'émotion tint souvent lieu d'image ». En un mot, il transposait, à peu près comme fait un musicien.

Guillaumet, doué d'un esprit moins critique, ne nous a pas laissé le témoignage d'aussi touchantes inquiétudes sur l'emploi de son double talent. Il ne s'est pas analysé lui même avec cette pénétration subtile. Il n'a point autant calculé à quelles conditions il pourrait deux fois réussir. Pourtant il a réussi, d'instinct, presque inconsciemment, et, sans approfondir, comme Fromentin, les préceptes que nous venons d'exposer, il les a mis en pratique, sûrement, d'une



Fileuses à Bou-Saada, tableau de G. Guillaumet
Appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild

main ferme et droite. Il y avait en lui un écrivain, comme il y avait un peintre, et chacun a rempli distinctement son rôle, sans disputer avec le voisin ; chacun a usé de ses propres dons sans empiéter sur ceux de l'autre.

Je n'en veux pour preuve que les fragments suivants cueillis çà et là dans les *Tableaux algériens.*

Un effet de plein soleil : « Plus d'ombre. Tout ce qui vit se cache, fuit l'implacable clarté, cherche un peu de fraîcheur dans les anfractuosités des roches, dans les moindres replis du terrain. Le bétail, cessant de brouter l'herbe chaude, se réfugie sous les rares thuyas, au pied des oliviers poudreux. On dirait que notre globe, épanoui dans sa béatitude, enivré de tant de lumière, excédé par tant de chaleur, s'est immobilisé dans l'espace, comme, par un calme plat, sur la mer immense, un vaisseau s'arrête, voiles tombantes. L'œil interroge : rien ne bouge. L'oreille écoute : aucun bruit, pas un souffle, si ce n'est le frémissement presque imperceptible de l'air au-dessus du sol embrasé. La vie semble avoir disparu, absorbée par la lumière. C'est le milieu du jour... »

Un champ de bataille après une razzia : « Parfois, prenant peur tout à coup, nos chevaux s'arrêtaient court devant une forme humaine étendue immobile en travers du chemin que nous nous tracions. Çà et là, la silhouette inanimée de quelque Arabe apparaissait derrière un buisson. Des bandes de corbeaux se levaient au bruit de nos pas, volaient un moment, puis allaient s'abattre plus loin... Aussi, en débouchant sur un étroit plateau, ne fûmes-nous pas surpris de nous trouver en présence d'une centaine de cadavres gisant parmi l'encombrement des roches qui, presque toutes, portaient les empreintes d'une lutte violente et des éclaboussures de sang cuites comme un émail sous l'action continue de la chaleur... Le soleil à son déclin donnait en plein sur les dépouilles humaines, sur les nudités affreuses. Les membres raidis allongeaient des ombres dures sur le sable : profils lugubres de mains crispées, de pieds retournés, de bouches béantes et tordues dans les dernières convulsions de l'agonie. La vue ne se détournait de certains yeux ouverts, qui semblaient regarder fixement, que pour retomber sur d'autres horreurs, sur des plaies béantes bordées de sang noir, ou de hideux visages blêmes, à demi rongés par les oiseaux fauves. Les teintes livides de la mort avaient plombé le bronze des chairs. De place en place, un cheval était étendu sur le flanc, sans selle ni bride, le ventre ballonné, les sabots en l'air. Repoussés par l'odeur fétide de toute cette chair morte, nous nous éloignâmes. Du haut d'un rocher, deux aigles serrés côte à côte, attentifs à nos mouvements, guettaient notre départ. La nuit approchait. Des bruits vagues montaient des vallées tranquilles, comme la plainte d'un pays attristé... Le son sec et régulier du sabot de nos chevaux résonnait dans la solitude. Nous avancions sans parler, lorsqu'un bruissement inattendu nous fit détourner la tête. Et nous vîmes se dresser un fantôme de cheval blanc qui, tout en boitant, s'effor-

çait de venir à nous, avec une jambe brisée et les côtes ouvertes par une blessure profonde. La malheureuse bête, entendant des chevaux passer, instinctivement poussée vers ses semblables, essayait en vain de se mêler encore une fois à ce mouvement familier qui, pour elle, était la vie; mais, à bout de forces, épuisée, elle chancela, prise d'un mortel frisson. Et sa masse, déjà confondue dans les ténèbres, retomba lourdement sur le sol. »

Voici un extrait du chapitre intitulé *Mars :* « C'est l'époque où les Arabes montent au faîte des palmiers, dégagent de leurs détritus la nervure des palmes,



Jeune Algérienne, dessin de G. Guillaumet

recueillent le pollen des fleurs mâles sorties de leurs gaines, et le reportent après sur la fleur des palmiers femelles afin d'en activer la fécondation. De toutes parts les effluves de la sève en travail exhalent des parfums. Ce souffle de jeunesse se répand jusque dans les rues du ksar, et les ksouriens, que les mollesses de la température font sortir des maisons, semblent secouer leur torpeur pour se mettre à l'unisson de l'allégresse universelle. Des sourires égayent les visages. La vie rayonne... Et le soir, à l'entrée de la ville, en face des dunes, les fillettes et les jeunes garçons, qui s'assemblent pour attendre le retour du troupeau commun, prennent leurs ébats dans une atmosphère radieuse. Le soleil à son déclin colore de ses reflets leurs minois éveillés. Des chatoiements, des transparences exquises,

rehaussent sans violence l'éclat des carnations et la bigarrure des ajustements. Je ne sais quel charme aérien avertit les sens que nous quittons une saison clémente pour marcher vers une autre plus chaude. Les jours précédents, la lumière n'avait pas au même degré cette diffusion, ces enveloppements d'ors pâles dont elle poudroie le bleu des collines. Soulevant derrière lui une légère brume, le troupeau chemine vers le bercail après avoir battu les montagnes toute la journée. Il semble se mouvoir dans une auréole. Tour à tour il se montre et disparaît à travers les replis des sables. Dans une confusion de taches pointillant au loin la surface lisse des dunes, on devine le grouillement des têtes, le piétinement des milliers de pattes qui se rapproche. Puis le bêlement des animaux devient distinct. Les couleurs accusent leur variété. La silhouette des bergers se précise. Les proportions grandissent rapidement. Le troupeau avance d'un pas allègre. Il se presse, se bouscule aux portes. Alors les enfants courent, se postent en travers de ses lignes. Chacun y reconnaît son bien, le rejette hors du défilé, pourchasse le bétail qui s'écarte, réunit les agneaux, les chevreaux, aux mères effarées dans cette mêlée pastorale. Puis, dispersées par groupes sur différents chemins, les bêtes dociles précèdent leurs guides enjoués vers les logis où l'instinct les pousse. »

Le portrait du fou arabe, si achevé dans sa brièveté : « La foule, qui le connaît, se range sur son passage. C'est un fou. Il marche dans la vie, les yeux ouverts, insensible à l'éclat du ciel, au murmure des eaux. Il va devant lui, errant, poussé par le hasard. Le soir le surprend loin de la ville ou loin du douar. Il se couche, et l'étoile seule peut voir ce vagabond qui dort. La porte où il frappe est sanctifiée : elle s'ouvre; on l'accueille ; on lui fait place au foyer. Dans la rue comme dans le sentier désert, sa rencontre est un heureux présage. La poussière qu'il foule est sacrée. Toucher son vêtement préserve du mal. Un lambeau du haillon qui le couvre devient amulette. Au seuil de la tente, on fait taire les chiens dès qu'il paraît. Le chef s'incline devant lui et le baise au front, car il attire les bénédictions d'Allah. C'est un fou : Allah garde cette âme innocente. On le laisse ainsi suivre son destin. Il vieillit ; sa barbe blanchit, son front se ride, ses yeux se ferment ; il meurt. Et ses frères, recueillant sa précieuse dépouille, l'ensevelissent en terre sainte, auprès des tombeaux augustes des marabouts. »

Et ce tableau des labours, tout imprégné de parfums agrestes : « On se croit transporté au sein de ces familles de patriarches qui donnent tant de poésie aux premiers feuillets de l'histoire des Hébreux. Et ces paysages tranquilles, ces mœurs austères, ces bergers paisibles, ces fumées qui montent près des tentes, semblables à celle des holocaustes, reportent l'esprit vers les époques bibliques... Il n'est, en ce pays, rien qui ne se revête de quelque beauté sévère, étrange ou pittoresque. A côté des bœufs classiques, menés sous le joug, s'essoufflent deux petits ânes ébouriffés qui rasent la motte de terre avec leurs museaux. Ici, l'œil



Femme de Bou-Saada, dessin de G. Guillaumet.

est attiré par l'accouplement original d'un bœuf et d'un mulet. Là, se détache sur le ciel la silhouette dégingandée d'un de ces grands dromadaires, forts et dociles, qui traînent une charrue comme un grand enfant manierait un jouet. Curieusement harnaché avec des traits de paille et des sangles en tapisserie, cet animal avance, avec une allure de navire entrant dans un port, lent et grave, l'œil fauve et hautain, le cou tendu, les naseaux en l'air. Le réseau de franges qui lui ceint le poitrail balance en mesure ses glands écarlates, et promène ses gaités criardes sur son poil roux ; chaque pas de son amble caractéristique imprime dans le sol mou l'empreinte de ses larges pieds. Une femme, dont l'air et l'accoutrement sont presque sauvages, précède l'animal. Tandis qu'elle berce sur ses reins l'enfant endormi dans les plis de son haïk, elle tire légèrement le fil qui doit, si le dromadaire est distrait, le maintenir dans la ligne droite ou l'obliger à tourner au bout de chaque sillon nouveau. Le laboureur termine le cortège, chaussé de sandales en peau de chèvre, dont les lanières tachées de boue s'enroulent autour de ses jambes nerveuses. Ses membres nus ont des contractions d'athlète. Tantôt, le corps renversé, il pèse de toute sa force sur la poignée de la charrue pour engager le fer plus profondément ; tantôt il allonge le bras qui tient l'aiguillon, et, avec un cri brusque, il excite le nonchalant animal. De temps à autre, pour reprendre haleine, dans une pose altière, il se campe auprès du dromadaire arc-bouté sur ses jambes calleuses. Si c'est l'heure des génuflexions, il se prosterne avec simplicité, murmurant sa prière. Puis de nouveau il poursuit sa tâche. Le soc tranchant fend la terre, l'ouvre, la retourne et culbute, sur son passage, oignons de scille, chardons, asphodèles ; il broie mille fleurs sauvages, et jette l'épouvante et la destruction dans les familles d'insectes pullulants. Des volées de bergeronnettes légères, empressées, s'abattent sur ces proies surprises dans leurs abris. Ce n'est plus, le soir, qu'un champ aux sillons inégaux, une couche d'argile brune, laborieux ouvrage de l'homme, et qui attend les germinations merveilleuses de la nature. »

Tous ces morceaux ne sont-ils pas de belle venue, charmants par la simplicité, l'amour de la nature, et surtout par la candeur d'une plume qui ignore les roueries propres à beaucoup d'écrivains de profession ?

Un dernier trait qui complètera l'appréciation donnée plus haut : on peut relever à travers les *Tableaux algériens* quelques lieux communs, quelques expressions ternies, usées par un fréquent emploi, quelques formes banales, quelques-unes de ces locutions vieillies, trop faciles, un peu vulgaires, qui sont la monnaie de billon du style courant. Tant le peintre devint ingénûment littérateur à son heure, tant il aborda un genre, nouveau pour lui, sans prétention de faire du neuf à tout prix, sans ambition d'écrire autrement que la plupart des gens du métier.



Femmes arabes en marche, dessin de G. Guillaumet

Rien de plus simple, et pourtant rien de plus accompli ni de plus exemplaire que la carrière et l'œuvre de Guillaumet. Moins compliqué, moins exquis que Fromentin, il a été unique par la franchise, la clarté, l'équilibre, et ce qu'on pourrait appeler : la belle santé du talent. Son travail immense a été patiemment soutenu, fermement ordonné, appliqué avec une indomptable persévérance, une sérénité parfaite. Il s'en dégage une impression de grandeur paisible, presque religieuse, tout à fait orientale.

Qu'on imagine un esprit limpide, net, sans hésitations, sans mystères, sans détours, très vif et très précis, allant droit au but, exempt de toute rêverie étrange, de toute inquiétude, de toute bizarrerie, aimant la force, la grâce, la poésie dans leurs formes les plus justes et les moins cherchées. Qu'on mette au service de ce cerveau si bien équilibré un œil merveilleux, doué d'un pouvoir d'accommodation indéfini, s'adaptant instantanément à tous les degrés de la distance et de la lumière, un œil d'acuité extraordinaire, œil de myope pour les objets rapprochés, œil de presbyte pour les plans éloignés, œil chercheur, avide, fouillant l'horizon, scrutant les moindres détails de la forme, les moindres nuances de la couleur. Voilà Guillaumet. Son tempérament, ses goûts le prédisposaient à interpréter avec bonheur la nature africaine, ces contrées demi-nues, si simples et si nobles qui avoisinent le désert, ces scènes si simples et si nobles aussi qui constituent la vie arabe, pastorale, nomade, guerrière.

« A mesure que je pénétrais, écrit-il lui-même, dans l'intimité de ces nobles contrées empreintes de la grandeur simple des âges primitifs, je sentais que, même après d'illustres devanciers, il était possible de voir les choses autrement qu'ils l'avaient fait, de les envisager par des côtés moins fantaisistes et de s'attacher davantage à faire naitre la poésie de la réalité même. Partout revivaient sous mes yeux les beautés plastiques de l'antiquité ; les plus beaux exemples du nu et de la draperie se mouvaient journellement autour de moi, et je me figurais à tout moment entendre parler les patriarches de la Genèse, tandis que mes cartons s'emplissaient de croquis. »

D'autre part, sa faculté maitresse, la vision, devait engendrer chez lui un culte fervent pour la lumière. Guillaumet était prédestiné à rendre les impressions de pays chéris du soleil. Une chance heureuse le conduisit précisément dans une contrée où l'éclat du jour possède une intensité exceptionnelle en raison de la transparence de l'air. A vingt ans il partait pour Rome, attiré, comme tant d'autres, par les chefs-d'œuvre accumulés dans la ville sacrée. Une tempête, des neiges abondantes l'arrêtèrent en route, au début du voyage. Un camarade d'atelier, son compagnon de route, lui proposa de s'embarquer avec lui pour l'Algérie. Le lendemain, le paquebot emportait les deux amis vers notre colonie. Heureux caprice du vent, heureuse tempête qui envoya l'artiste sous le ciel qui devait l'inspirer, dans le milieu pour lequel il était fait, sur la terre vierge et lumineuse

où ses yeux pourraient boire la clarté et s'enivrer de sauvage poésie. A Rome, Guillaumet ne fut peut être resté qu'un excellent élève ; sur les confins du Sahara il devint vite un maître.

Si on voulait faire la géographie artistique du nord de l'Afrique, on devrait le diviser en deux zones par une ligne perpendiculaire suivant la frontière occidentale de l'Égypte. A droite et à gauche se trouvent deux « Orients » différents. Sur les bords du Nil, nous voyons un Orient doux, nébuleux, malgré son ardeur, une lumière onctueuse, tamisée par des vapeurs continuelles ; des horizons



Études d'ânes, par G. GUILLAUMET

noyés, et, même au milieu de la plus grande splendeur des journées d'été, une sorte de gaze, un réseau transparent vaguement épandu à travers l'atmosphère et traînant partout, non seulement sur les eaux, mais sur les bois, les plaines de sable, les villes, souvent invisible lui-même et exerçant toutefois une influence très apparente sur les contours et les teintes. Il en résulte des lignes douces, des nuances très riches et fondues, un grand charme qui provient de l'absence de tout trait brutal, de toute couleur tranchée, et même de tout accent bien net.

Frère Bey, l'éminent orientaliste, le peintre qui a le mieux rendu les paysages égyptiens, me disait encore cette année, quelques jours avant de mourir : « S'il est un pays dont le soleil me rappelle celui de l'Égypte, c'est... Paris. Les fumées, les brouillards de la ville font ici des crépuscules qui ressemblent singulièrement à ceux que j'ai admirés le long du Nil. Et, à l'aurore ou vers le soir, quand je me promène sur les terrasses du Luxembourg ou des Tuileries, les yeux au ciel, vers les nuées empourprées, vers ces vagues d'or, d'or jaune, d'or vert, d'or rouge, vers ces délicieux reflets violets, vers ces poudroiements d'argent, vers

ces gris perle si fins et ces verts si délicats que laisse le soleil dans un air chargé de brume, je cherche involontairement, là bas, au-dessus des arbres, à la place des toits d'ardoise, des mansardes et des tuyaux de fer vomissant la suie, la pointe des pyramides ou les minarets du Caire. »

Tout autre est l'Orient algérien. Figurez-vous un pays d'ordinaire blanchâtre ou fauve, assez cru dès qu'il se colore, assez morne quand aucune coloration vive ne le ranime, mais toujours d'une extraordinaire netteté, sans vapeur, sans la moindre atténuation, et comme l'a dit Guillaumet, sans atmosphère appréciable et sans distance. Ici, les formes sont rigides et les lignes très marquées, au milieu d'une clarté pure, uniforme et immobile. Les paysages apparaissent immenses, un peu vides, construits en largeur ; ils ne semblent jamais bien profonds, si loin que la vue s'étende, car la lumière rend comme immédiats les plans lointains ; ils n'ont pas de centre, car le jour afflue partout ; pas d'ombres mobiles qui fassent mesurer l'étendue en la divisant, car le ciel est sans nuages ; enfin, pas d'équilibre ni de base en un certain sens, car les terrains enflammés sont souvent plus clairs que le ciel et forment ainsi des tableaux renversés. On voit déjà quelles difficultés doit rencontrer un artiste, même lorsqu'il se contente de rendre la simple physionomie du pays, en raison du rythme particulier des lignes et de la gamme inusitée des couleurs.

Le problème devient plus ardu quand on veut exprimer, comme Guillaumet l'a fait, le type original des hommes, des animaux, les costumes, les intérieurs. Ici, le peintre court un grave danger de plus, celui de se laisser entrainer par un sentiment étranger à l'art : la curiosité. A vouloir raconter en termes propres, le caractère spécial de l'Algérie, sa couleur locale ; à vouloir donner le signalement précis de ses habitants, de leurs attitudes, de leur maintien, de leur démarche, de leurs formes, de leur teint, de leurs vêtements étranges, de leurs armes, de leurs chevaux et du harnachement de leurs chevaux, de la flore et de la faune indigènes ; à vouloir être sur ces points catégorique et complet, à céder à l'attrait de l'inédit, à peindre en voyageur, à mettre dans le tableau quelque chose d'un inventaire, d'une étude ethnographique, on risque de rapporter un document plutôt qu'une œuvre ; on risque d'être curieux, amusant, plutôt que grand et que beau. Il y a là un écueil difficile à éviter. Guillaumet s'est tiré à son honneur du péril, en pratiquant l'art des sacrifices, en sous-entendant tels détails accessoires, en indiquant certaines choses par des ellipses, en se servant de la nature sans chercher à la photographier. Il n'a pas copié, il a interprété et il est demeuré vrai. Il n'a pas craint de dire la physionomie exotique du sud algérien, mais il l'a dite avec mesure, en artiste sage, maître de sa main, fidèle mais jamais servile.

Ces mérites se retrouvent également dans les toiles du maître et dans son livre. Le second n'est que le commentaire des premières. L'un éclaire les autres comme il est éclairé par elles.

« Le soleil brûle les doigts », disent les peintres, et ils n'abordent pas sans défiance ce terrible modèle. Guillaumet n'osa pas commencer par l'attaquer de front dans la gloire de midi. Il commença par un crépuscule : la *Prière du soir dans le Sahara,* œuvre simple, de facture solide et consistante. Plus tard, dans la *Vue de Laghouat* par exemple, il a épandu à flots et sans crainte la clarté radieuse, vibrante, la joie énorme du plein jour. Il s'est complu à nous montrer les rayons qui embrasent l'air, miroitent sur l'eau, sèment le sable de diamants, étincellent sur les cailloux polis, colorent d'une teinte harmonieuse et chaude les maisons et les hommes, font scintiller les armes, piquent d'escarboucles les canons des longs fusils, les pommeaux des sabres, les parties métalliques des



Tête d'étude, par G. Guillaumet

brides et les larges étriers de fer pendant aux flancs des chevaux. Il a rendu aussi avec un charme discret les reflets qui se glissent par la porte basse ou l'étroite fenêtre d'un gourbi et vont dorer les murs de boue, le sol de terre battue, allumer le ventre rebondi d'un vase de cuivre, se jouer dans les cheveux d'une fileuse saharienne. Il a exprimé sans cesse les jeux changeants de la lumière, ses inépuisables caprices, ses ondoyants prestiges, ses chatoyantes magies, à tous les degrés, dans *Le Douar*, *Aïn-Kerma*, *Le Désert, l'Habitation saharienne, Les Fileuses, Laghouat au soleil couchant*, etc.

Sollicité en même temps par la population si pittoresque et par les animaux qui l'entouraient, Guillaumet, en de patientes études, a résumé leur caractère, l'a exactement fixé, mais d'une manière toujours large, sans vaines minuties.

Voici les Arabes au regard d'aigle, au nez aquilin, à la lèvre inférieure orgueilleusement saillante, à la barbe rare, drapés dans leur burnous blanc ; à cheval, souples comme des singes ; à pied, prenant, sans le savoir, des attitudes de sta-

tues; toujours fiers, toujours dignes dans leur naïveté, leur pauvreté. Voici les femmes, vêtues de la gandoura sans manches, qui découvre le bras, ses attaches et les côtés de la poitrine comme dans l'antique, tantôt vaquant aux soins du ménage, maniant le fuseau, puisant de l'eau à la fontaine ou portant l'urne sur la tête avec une noblesse et une grâce qui font songer à Rébecca ; tantôt, lavandières bizarres et charmantes, troussées jusqu'aux cuisses, les mains sur les hanches, les bras arrondis comme les anses d'une amphore, piétinant en cadence le linge écumeux, au bord d'un ruisseau. Voici les bambins nus, plus que nus avec leur tête rasée; les fillettes graciles, cercles de fer aux poignets, anneaux de cuivre aux oreilles, tatouées, ouvrant des yeux immenses cerclés de koheul, profonds et vides, voluptueux et mornes, des yeux de jolie bête craintive, des yeux tendres, des yeux farouches. Voici les chevaux élégants, minces, tout nerf, tout feu, le poil long, la jambe sèche; les bourriquots à crinière ébouriffée, rustiques, plébéiens, l'air bon enfant malgré les charges trop lourdes et les coups ; les chiens du doùar, moitié renards, moitié loups, hurlant, glapissant, maussades et vils ; les dromadaires dolents, ennuyés, la lèvre pendante, dégoûtés de la vie, semble-t-il, à leur démarche lasse dès l'aurore, à la grimace de leur mufle quand ils poussent le gémissement aigre, discordant, la plainte désespérée qui est leur cri normal; les gazelles, sautillantes, gentillettes, hardies et timides, approchant et prêtes à fuir, immobiles et prêtes à bondir, galopant de ci de là, élastiques, volages, sottement curieuses, toutes de caprice, vraiment féminines.

Cette caravane que nous avons admirée sur les toiles et les feuillets d'album de Guillaumet, défile une seconde fois au milieu d'un éblouissant décor dans les *Tableaux algériens*, écrits de la façon la plus vive, la plus naturelle, en un style sans prétentions, sans surcharges de mots techniques, de couleurs ni de traits sentant l'atelier. La palette de Guillaumet n'a jamais éclaboussé son écritoire.

Tel est le thème sur lequel l'artiste est revenu après tant d'autres, célèbres ou du moins très appréciés. Il a marché sur des traces redoutables ; pourtant, il est resté original, grâce à une âme sincère, à une attentive et respectueuse observation de la nature.

Bonheur trop rare ! sa destinée fut conforme à ses facultés. Il eut la chance d'aller d'abord sur le théâtre pour lequel il était né ; il eut la sagesse d'y rester. Aussi, l'impression dominante en face de son œuvre est celle d'une vie artistique heureusement et logiquement remplie. Son talent ne fut jamais ni livré au hasard, ni gaspillé, ni risqué dans des entreprises incertaines. Épris de lumière, de formes simples, de couleurs sobres, de poésie naïve et forte, il a été droit à la source. Ce qu'il y a puisé, nous le savions par ses tableaux : nous le savons mieux encore aujourd'hui par son admirable livre.

JULES DESCLOZEAUX.



FEMMES ARABES A LA RIVIÈRE



LE SALON DE 1888

(Fin)

L'ARCHITECTURE



CELUI qui ne rechercherait au Salon que des œuvres où l'expression fût intense, où l'impression fût tout et le procédé rien, ne ferait que de rares découvertes, mais il ne serait pourtant jamais déçu, car il n'est pas d'année qui ne voie se produire quelques types de cette espèce. Pour les trouver, il suffit de se laisser guider par son sentiment, en répudiant toute influence étrangère, faisant abstraction de toute théorie. Cette année, par exemple, l'explorateur qui n'aurait pas d'autre criterium, serait tout à fait séduit par le buste de M. Rodin, par un tableau de M. Vail, *Pare à virer*, le pastel de M. Harrisson, *La Nuit*, quelques dessins de M. Rouffet sur la bataille

de Waterloo, une toute petite toile de M. Schepard. Et puis il s'en irait plus satisfait qu'après avoir admiré, comme tout le monde, tant d'œuvres fort remarquables, où l'on applaudit aux qualités de l'exécutant, mais dans lesquelles on chercherait en vain l'émotion de l'artiste. Aux artistes les mieux doués et les plus sensibles, il ne manque parfois que la simplicité et la sincérité.

Préoccupés le plus souvent de se maintenir dans la situation acquise, quelques-uns craignent d'échouer s'ils varient leur manière ; la facilité de réussir en rappelant sans cesse l'œuvre qui les a mis d'abord en évidence, les maintient dans une donnée qui reste toujours la même. Pour s'élever jusqu'à un art plus saisissant, plus capable d'émouvoir, quelques autres ont trop de talent, de science ou de virtuosité, ils pratiquent un art trop décoratif, trop conventionnel. Bien qu'elles ne soient pas les plus attachantes, leurs œuvres sont ordinairement les plus brillantes ; elles font grand honneur aux Salons, elles obtiennent des médailles d'honneur : tel a été le cas, cette année, de M. Deglane, avec sa ***Restauration du palais des Césars, au Palatin.***

Le Palatin, qui fut toute la *Roma quadrata* de Romulus, devint résidence impériale sous Auguste. Néron étendit son palais jusqu'à l'Esquilin. Les empereurs Flaviens n'habitèrent plus que le Palatin ; ils abandonnèrent au peuple toutes les parties du palais néronien situées en dehors du mont. Flavius Vespasien combla l'*intermontium* et commença, auprès de la maison d'Auguste, une nouvelle demeure impériale, celle qui fut continuée par Titus et achevée par Domitien. Au Palatin, les édifices antérieurs au règne d'Auguste sont : la porte Mugonia, le temple de Jupiter Stator, la maison de Livie, celle de Germanicus, le temple de Jupiter Vainqueur. Auguste bâtit sa maison, le temple d'Apollon Palatin avec ses portiques et sa bibliothèque, le temple de Vesta Palatine. Le palais de Tibère fut construit vers le Vélabre, celui de Caligula vers le Forum. Les parties les plus importantes du palais de Domitien sont : le Tablinum, la Basilica, le Lararium, les Tribunes, le Péristylium, le Nympheum, l'Académie, le Stade et sa tribune impériale.

M. Deglane a tiré un excellent parti des travaux de ses devanciers : MM. Piétro Rosa, Pascal, Dutert frères et Scellier de Gisors. Grâce à leurs ouvrages, il a pu établir solidement les bases de sa restauration et ajouter aux leurs ses propres découvertes. Il a entrepris et mené à bonne fin un travail considérable, une des études qui exigent le plus de connaissances et d'habileté. Pour réussir aussi bien, il faut penser à tout ce qui est possible et l'essayer ; il faut deviner tout ce qui est probable et choisir ce qui l'est le plus. Dans la restauration de M. Deglane, les qualités d'ensemble, de structure, sont particulièrement marquantes, le détail semble indiquer trop de hâte : la polychromie, l'archaïsme sont un peu négligés. Duban était allé plus loin dans la recherche du style romain ; il avait retrouvé et rendu sa haute poésie, méconnue de ceux

qui regardent les ruines romaines sans penser que ce squelette a eu son enveloppe et sa vie. Si, à la fin du premier siècle, l'art romain avait perdu de sa beauté, il n'était pas encore trop atteint par la décadence; ce qui reste des monuments de Trajan l'a bien prouvé. Ce fut Adrien qui précipita cette chute de l'art et Constantin qui l'acheva.

Tandis que nous employons et qu'il nous faut employer nos facultés à inventer sans cesse de nouvelles combinaisons, les architectes anciens, qui nous valaient bien, ne s'appliquaient qu'à élever l'expression de la même architecture. Aux époques les plus éclairées, ils s'attachaient à conserver les données simples, robustes et grandes, qui constituent l'art éloquent des civilisations à leur origine, ils ne faisaient que toujours embellir et toujours parer le même colosse. Aussi, quant au style, les anciens sont restés nos maîtres.

M. Deperthes, qui partage avec feu M. Ballu l'honneur d'avoir réédifié l'Hôtel de Ville de Paris, expose un *Projet de décoration* pour le grand escalier de ce monument. Le dessin est soigné, la perspective est bien tracée, la couleur n'est pas déplaisante. La composition est d'un bon ordinaire. Elle nous fait rendre grâces à la prudence des édiles qui imposèrent à MM. Ballu et Deperthes l'obligation de conserver, partout où elle restait, la tant séduisante architecture du charmeur Boccador.

M. Durand a dessiné le *Portail de la cathédrale de Saint-Sébastien, en Espagne*. N'aurait-il fait que calquer une gravure ou une photographie? Un petit trait de sanguine, apparent par malheur, ne saurait rien prouver. L'auteur du portail vivait au XVIII[e] siècle. M. Marié présente un *Projet d'église pour la commune des Lilas,* où M. Héneux vient d'achever un petit hôtel de ville. L'église de M. Marié est rustique et correcte; l'hôtel de ville de M. Héneux est un petit chef-d'œuvre, parce qu'il est rustique, original et gracieux. M. C. Normand a fait de bonnes aquarelles d'après une *Maison de Quimperlé* et une *Cheminée de l'Hôtel de Cluny*. Ces études rapides sont plus attrayantes que les importants et très instructifs relevés qu'a faits M. Ruprich-Robert d'après une ferme et un château du Calvados. L'architecture normande est à la mode. On ne veut plus d'autres villas que des villas dites normandes. Il faut donc se hâter d'étudier ces très exacts relevés avant qu'ils entrent aux archives des monuments historiques. Les dessins de M. Lewicki sont presque aussi intéressants que ceux de M. Ruprich-Robert, leur exécution est moins exclusivement documentaire. Ils forment une monographie complète du joli *Château de Brécy*, construit en Normandie, au commencement du XVII[e] siècle. M. Roussi a dessiné avec sévérité quelques détails de la caserne qu'il a construite à Paris. L'ensemble du projet figurait à l'avant-dernier Salon où il fut très apprécié, mais insuffisamment récompensé. M. P. Lafollye expose un *Projet de décoration* un peu timidement inspiré du style Henri II. Le sentiment est délicat et le dessin très soigné. La

disposition des tons nuit à leur valeur. Sans faire de polychromologie, on peut affirmer que le rouge et le lilas ne sont pas des tons complémentaires. Auprès du rouge, il faudrait du vert; auprès du lilas, du jaune, pour obtenir l'harmonie. Dans la *Façade du château de Saint-Germain*, reproduite par M. Le Blond, la couleur est très agréable, l'exécution beaucoup plus mâle que celle de M. Petit-grand, qui a relevé avec sincérité une église et un château de la Haute-Loire.

M. Mayeux a évoqué le souvenir des premières guerres de Rome. Il a composé un *Monument funéraire pour les 306 Fabius* qui, en combattant les Étrusques, périrent ensemble vers l'an 400 avant Jésus-Christ. Dans un vaste columbarium et auprès de la statue de Rome, une urne colossale contient les cendres réunies des Fabius. Ce motif, tel qu'il est traité, rend bien le sujet. L'idée d'holocauste à la patrie est bien exprimée; le style est noble, sans emphase. M. Esquié a construit, près du Bosphore, un tombeau qui, au premier abord, peut paraitre bizarre et surchargé d'ornements, mais dont la composition et la décoration, très judicieuses, portent la marque d'un véritable artiste. L'auteur n'a pas voulu réagir contre la trop grande richesse de l'architecture aujourd'hui en faveur à Constantinople; il a bien fait puisque son œuvre est charmante. Elle rappelle le culte que les Orientaux rendent aux morts, les visites qu'ils leur font en les entretenant des affaires du jour, en leur communiquant leurs projets, en leur confiant leurs secrets : M. Zarifi, catholique orthodoxe, qui fut précepteur et conseiller du sultan, est représenté sur un lit de repos; il tient un livre et converse avec son élève que la Douleur voilée lui conduit; c'est M. Mercié qui a sculpté ces figures.

Les *Maisons de Périgueux*, que M. Gonthier a relevées, sont d'une renaissance vieillotte et sans accent, mais leur simplicité n'est pas sans attrait. Le dessin est bien, la couleur est bonne. Un des plus beaux lavis du Salon est celui de M. Debrie, d'après le *Tombeau de Charles IV d'Anjou, dans la cathédrale du Mans.* L'œuvre est certainement de la fin du xve siècle : comment se fait-il qu'elle paraisse du style Louis XIII à la base, du style Louis XVI au sommet? La statue procède de l'art français, le sarcophage de l'art italien. Si le *Puits de l'hôtel d'Estaing à Lyon*, a toutes les séductions, il faut en louer Philibert Delorme et remercier M. Huguet qui l'a bien présenté, dans un excellent relevé, animé par un ton gris-vert transparent, du meilleur effet. Les *Églises de Dieppe*, par M. Gonvers, ne sont que d'élégants croquis d'album, faits d'après nature ou de souvenir, mais elles plaisent davantage que le *Château de Montsoreau*, coloré en jaune-paille par M. Salleron. M. Rapine a copié la *Cheminée du château de Cadillac.* Son dessin est insuffisant, mais naïf; sa couleur, très harmonieuse, a du charme. On peut en dire autant de la copie de M. Mazas d'après une fresque et des statues de la cathédrale d'Albi. M. Redon expose d'excellentes reproductions d'après l'antique. A un Salon utopique, il n'y aurait pas lieu d'exposer des exercices architectoni-

ques, mais, au Salon tel qu'il est, la rosace du temple de Mars Vengeur, l'entablement du temple de Castor et Pollux font plaisir à voir; ils sont d'un art puissant, accentué, bien écrit, d'un art assez élevé pour servir de guide et d'exemple. Le *Tombeau de Paola Bianca Malatesta* est d'une composition monumentale; il a de bons détails et de beaux profils, mais les figures manquent de caractère. Au musée du Bargello, à Florence, M. Landry a copié une *Faïence de Lucca della Robbia*, le rendu est d'une bonne couleur, il conserve le charme de l'œuvre du maître. M. Peinte a reconstitué la *Façade de l'ancien Hôtel de ville de Cambrai, d'après les documents de la localité.* Son dessin est un des plus attachants du Salon; il est aussi joli que les miniatures dites de la cour de Bourgogne, miniatures où l'architecture est toujours traitée d'une manière gracieuse et instructive.

La plus belle aquarelle du Salon d'architecture est celle de M. Blondel, d'après le Panthéon, à Rome. La couleur est vraie, la facture est large et puissante. M. Girault a restauré le péristyle de la Villa Adrienne. Ce fut un fameux bâtisseur qu'Adrien; dans la Gaule, il éleva quelques-uns des monuments de Nîmes; dans la Bretagne, une muraille destinée à la séparer de la Calédonie; en Afrique, il releva Carthage; en Orient, il construisit *Ælia-Capitolina;* dans Athènes, il acheva le temple de Jupiter Olympien; le môle qui porte son nom, aujourd'hui le château Saint-Ange, fut son tombeau. Mais Adrien bâtit la Villa Adrienne! M. Girault a restauré aussi bien que possible cette faible architecture qui dévoile la décadence de l'art romain. Si, comme le soleil, auquel il se comparait, Adrien réussit à tout vivifier de sa présence, il n'apporta que la confusion dans l'architecture, encore si belle sous Trajan son prédécesseur. La villa Adrienne a été bâtie trop vite; elle a pour plus grand mérite ses trois kilomètres de tour. Cependant, Adrien fut un grand empereur, car il prépara le règne d'Antonin, ce « second Numa » qui, pendant vingt-trois ans, de 138 à 161, laissa l'empire romain dans la plus heureuse tranquillité. Mais, pourquoi deux exemplaires du *Neptune* de Jean de Bologne figurent-ils dans la restauration de M. Girault?

La *Villa* de M. Brunnarius est un agréable mélange de tous les styles. Celui qui prévaut est le gothico-anglo-américain. M. Guiffard a exécuté la décoration d'un *Plafond à l'Hôtel de ville de Paris* et celle d'une *Voûte* de Chantilly. Cette voûte est une originale et gracieuse composition de M. Daumet. Dans ces deux œuvres la part de M. Guiffard est celle d'un décorateur très instruit, très habile. Dans la Bourse de Lille, la cour est la partie la plus remarquable; l'extérieur, lui aussi, est intéressant : M. Bonnier l'a bien rendu, dans une aquarelle un peu dure. Pour la ville de Nantes, M. Montfort a dessiné un diplôme d'une composition gracieuse. Au-dessus d'un bon *Monument funéraire*, par M. Dubois, il y a des aquarelles très gaiement lavées, plus lilas que nature, par M. Roy. M. Boitte présente une *Restauration du château de Fère-en-Tardenois* (*Aisne*). L'ensemble n'est

pas banal; le pont est monumental, robuste, trop robuste peut-être, il est de Jean Bullant; mais l'entrée de ce pont-galerie ne mérite pas d'être copiée. M. Laquerrière a dessiné une *Maison du XVe siècle, à Rouen*. M. Viennois a fait, pour Dijon, un intéressant projet. Une ancienne église, du style jésuitique, est transformée en *Bourse du Commerce*. Dans un terrain adjacent, un *Hôtel des Postes et Télégraphes* est aussi projeté. Les façades sont bien mieux que le plan. Celles-ci ont une bonne tenue, un agréable effet; elles sont d'un architecte accompli.

La *Tribune d'un musée*, par M. Hourlier, est très décorative et surtout très décorée, mais une coloration harmonieuse atténue ce qui est surabondant. Le parti est bien accusé, mais la base de la tribune n'est pas apparente; elle est masquée par une draperie. Enfin, à défaut d'un goût épuré, d'un choix attentif, il y a de l'entrain et de la verve. *La Restauration du château de Rilly*, par M. Lafargue, est une œuvre timide, mais bien venue. M. Bouton a fait un *Frontispice pour un recueil de compositions décoratives*. M. Néret-Moreau a esquissé un plafond où il n'y a pas de composition, mais où la couleur a beaucoup de charme. En 1669, l'académicien Picard tenta, le premier, d'étudier mathématiquement la forme de la terre et de mesurer un arc de méridien. M. Allorge propose d'élever, en l'honneur de Picard, un *Monument commémoratif* qui est très bien conçu et étudié, mais d'un style Louis XVI trop accusé pour notre époque et pour celle qu'il s'agit de rappeler. M. Carle a construit, près de Saint-Germain-en-Laye, une *Maison de campagne* très bien traitée dans son ensemble et dans ses parties. Les morceaux les plus remarquables sont une cheminée à hotte carrée, une table et un buffet. M. Héneux a fait un bon *Projet d'hospice*. Les élévations sont dans la mesure de ce qui convient au sujet; le plan est moins bien conçu. Les dépendances ne se rattachent qu'accidentellement à l'ensemble, la cuisine est trop proche de la chapelle, les écuries devraient être éloignées dans le jardin. Le tout est trop serré pour un terrain aussi vaste. Certains corps de bâtiments sont trop effacés; ils manqueraient de gaieté. Les *Écoles de Ville-d'Avray*, par M. Camut, sont d'excellentes constructions. Le *Château de Médaillan*, en Gascogne, a été pour M. Benouville un sujet d'études sérieuses qui forment une bonne monographie, bien présentée. Dans le *Projet de château* de M. Tubeuf, le plan est insuffisant, les façades ne visent qu'a l'effet. Il y a trop de motifs, des pavillons pénétrant les uns dans les autres sans beaucoup d'à-propos, le rez-de-chaussée est au ras de terre. M. Chabat expose quelques dessins un peu froids. Ces compilations ne valent que par le nombre; elles gagnent à être gravées et surtout à être commentées. M. Naef a fait un bon relevé d'une église sans accent et des aquarelles où le soleil couchant est assez bien observé.

L'*Hôtel de ville de La Rochelle* doit plaire à tout le monde. Il est pittoresque, robuste, varié, pompeux, séduisant, enchanteur. Sur les châssis de M. Touzard, les relevés et les photographies s'entr'aident. Les dessins font comprendre

l'ensemble, les photographies font apprécier les détails. Pour bien connaître le *Monument funèbre* qu'expose M. Bartholdi, il faut se reporter au Salon de sculpture, où la statue de Paul Bert est exposée. Ici, l'ensemble est d'un symbolisme bizarre ; là-bas, Paul Bert mourant manque de naturel; pour mourir, on ne s'arrange pas ainsi, on ne se drape pas avec autant de soin. M. Bartholdi, qui a eu tant d'idées poétiques et élevées, paraît compter l'exécution pour rien. Il se contente de la rectitude, de l'exactitude des proportions; il évite les fautes sans rechercher les qualités de la forme. En présentant bien son projet, M. Weissenburger a donné quelque gaieté à un sujet qui en comporte beaucoup, à un marché. Le *Poste central des Télégraphes*, exécuté par M. Rigault, manque totalement d'envolée. Rien n'obligeait à exposer, grandeur d'exécution, certains paraphes qui décorent bien peu les angles d'un plafond. Le *Projet de marché* de M. Rey est une bonne étude, mais ce qu'il y a d'un peu curieux se trouve sur les prospectus des constructions en fer. Dans la *Décoration d'un plafond*, par M. Compan, on voit des raies-de-cœur qui sont plus grandes que les boucliers laurés et palmés de la R. F.

Tant qu'il y aura des monomanes et des philanthropes, on fera, chaque année, un *Projet de passerelle* pour des carrefours. Celui de M. Chevalier vaut bien les autres; il aura probablement leur sort. Le projet d'une *École*, par MM. Dupart et Lasneret, est bien rendu. Les cabinets, qui sont au milieu de la cour, usurpent la meilleure place, celle qu'on pourrait affecter à un sanctuaire. Il eût certainement fallu les mettre ailleurs. Le terrain est donc bien cher à Aix-les-Bains, en Savoie ! Pour un *Hôtel de voyageurs*, il ne fallait pas superposer autant d'étages que l'ont fait MM. Farge et Wulliam. Il fallait réserver, de partout, une vue agréable, et non pas s'inspirer des Magasins-Réunis. MM. Chaize, Albert et Leseine ont construit, à la Garenne-Colombes, un *Groupe* scolaire. M. Despradelle expose un *Projet de marché* qui paraît un peu lourd, bien que les dessins soient légèrement rendus. Le *Salon chinois*, par M. Gosse, ferait la joie d'un tapissier-décorateur. La grande quantité de dessins exposés par M. Touzet n'ajoute rien au réel mérite des écoles qu'il a construites à Rouen. Ce sont d'utiles bâtiments, mais rien de plus. Pourquoi nous montrer des détails et des lavis qui semblent n'avoir été exécutés que par des spécialistes ?

Ce titre ambitieux : *La Maison moderne*, n'est pas justifié par le style pseudo-chinois dans lequel M. Sandier évolue. M. Sandier a de la fantaisie, ce qu'il fait est un peu mince, un peu maigre, mais toujours curieux, toujours intéressant, même dans la bizarrerie. Le jaune de quelques-uns des lavis fatigue l'œil ; les autres dessins ne sont rendus qu'à l'encre de chine, ce qui est insuffisant pour des compositions de ce genre. Les projets de M. Gauthier et de M. Chanut sont infiniment plus corrects que ceux de M. Sandier, mais ils manquent d'imprévu. M. Rouyer a esquissé la perspective d'un *Petit Hôtel de ville* de sa com-

position. Ce monument a cela de particulier que le campanile monte de fond ; le parti n'est pas avantageux : un campanile, si important qu'il soit, ne doit pas ressembler à une tour ; les campaniles et les beffrois se reconnaissent à ceci qu'ils ne montent pas de fond. Pour nous contraindre à rompre avec l'habitude, il faut faire plus d'efforts que n'en a fait M. Rouyer en cette occasion. Les quatre petites *Villas* que M. Déchard a bâties à Veules sont d'un genre familier, au goût du jour. L'une d'elles doit être préférable aux autres, mais laquelle ? Celle qui est en haut et à gauche du cadre. Pour une maison dite moderne, il faut une petite tour, trois pignons pointus, deux vérandas. Aujourd'hui c'est la mode, mais cela vieillira aussi vite qu'ont vieilli les autres genres bâtards. Aujourd'hui c'est pittoresque, mais bientôt cela deviendra monotone, par l'accoutumance. M. Landry a couvert de petits *Croquis de voyage* un énorme châssis. Passe pour le Forum romain, pour les églises de Saint-Marc et de Saint-François d'Assise ; mais les cascatelles de Tivoli ne sont pas supportables sous ces espèces. Le moindre relevé ferait mieux l'affaire de ceux qui recherchent, dans l'étude, autre chose que des connaissances superficielles. Ceux-ci ne sont pas indifférents devant les excellents dessins que M. Capitaine a exécutés d'après l'*Église Saint-Thomas, à Crespy-en-Valois*. M. Jay a fait le projet d'un *Monument destiné à consacrer le souvenir de l'Exposition de 1889*. Au sommet d'un prisme octogonal, la Renommée, dorée, souffle dans une trompette dorée. A la base, des parents sceptiques montrent à leurs enfants cette riche apothéose ; ils semblent leur enseigner que l'avenir appartiendra à ceux qui sauront acquérir la « notoriété publique ». M. Robert de Massy joue, sur la même clarinette, le même air que l'an passé. Sa *Villa Vertinguette* et son *Paris-Guignol* sont de charmants joujoux, d'une architecture espiègle. Ils amusent et retiennent ; ils font désirer de connaître si cet artiste spirituel, coloriste, original, donnerait autant d'expression à un sujet moins puéril. Si la perfection existait, M. Bréasson l'atteindrait avec son *École d'institutrices à Auxerre*. M. Bréasson a la justesse, la modération, l'élégance, une instruction solide, le travail opiniâtre. Son œuvre est très étudiée et très réussie. La reconstruction du *Château du Val-des-Escholiers*, par M. Descaves, est d'un bon ensemble. La *Mairie* de M. Dauvergne, à Maisons-Laffitte, est néo-gothique. Dans les échauguettes qui flanquent la mairie, passent des tuyaux de cheminée. Ces tuyaux sont dissimulés ; mais si l'on fait du feu, la fumée apparaîtra et l'effet sera ridicule.

M. Brosse a fait, en géométral, un assez faible dessin d'après la façade de la *Sainte-Chapelle*. A quoi bon copier ce beau modèle, si ce n'est pour faire une étude approfondie de la forme, ou pour tenter une restauration polychrome qui serait d'une vive attraction. M. Allar a projeté d'élever un *Monument à l'entrée du canal de Suez*. Deux petits phares sont reliés, chacun par un pont, à une sorte de petit « Panthéon » central au sommet duquel est placé le buste de M. de

Lesseps. M. Hardion a restauré le théâtre municipal de Tours dont un incendie consuma tout l'intérieur. Dans le nouveau plan, infiniment préférable à l'ancien, la salle de spectacle a été surhaussée, pour aller facilement de l'entrée à l'escalier principal. Mais cet escalier est un peu à l'étroit dans sa cage ; il n'a, au départ, qu'un palier insuffisant. Il eût fallu lui réserver tout l'espace occupé par le foyer, et placer ce foyer sur l'emplacement de la cour de service, parallèlement au grand axe du théâtre. On pouvait encore renoncer à un grand foyer. Ne se rencontrerait-on pas plus aisément dans de larges communications que dans une salle trop étroite où l'on n'accède qu'avec peine ? Les dessins de M. Hardion sont d'un rendu très brillant, très artistique. M. Schmit veut transformer la salle ouverte de l'Eden-Théâtre en une salle fermée. Il faut espérer que ce projet ne sera pas exécuté. Si la salle actuelle n'est pas, dans le détail, d'un goût très fin, elle est, dans l'ensemble, d'un grand et beau parti. Elle peut servir d'exemple pour des salles nouvelles.

Le plan d'un *Lycée de jeunes filles, à Paris*, par M. Gout, est bien composé, dans des conditions difficiles dont il serait injuste de ne pas tenir le plus grand compte à son auteur. Des jours de souffrance suppléent au peu d'éclairage des grandes communications, mais ce défaut provient de l'exiguïté du terrain concédé. Au-dessus du préau, des bâtiments en hauteur sont portés par une poutre en fer qui rappelle celles du pont de l'Europe, et qu'un point d'appui intermédiaire aurait permis d'éviter. Les façades sont d'une architecture compliquée, où le néo-roman tient la plus grande place. A l'intérieur, nombre de détails ingénieux, originaux, très cherchés, offrent un réel intérêt. M. Gout expose encore une *Restauration de l'ancienne abbaye de Loc-Dieu*. Autour d'une statue de Joachim du Bellay, M. Monnier a mis des amours, un écusson, une guirlande, des feuilles d'acanthe, quatre petites corbeilles de fleurs. Il y a encore, sur le cadre, un porte-étendard breton. Tout cela est lavé à l'encre de Chine avec un pinceau quasi-sec. M. Gayet expose de très intéressants documents sur l'architecture de l'Égypte. M. Le Chatelier a ajouté au *Château de Glatigny* un corps de bâtiment, construit économiquement en pans de bois. Cette adjonction est bien traitée. L'auteur a eu la main heureuse et légère. Non seulement il n'a pas déprécié ce joli château Louis XIII, mais il en a complété l'effet et augmenté le charme. Un *Asile maternel*, par M. Gravereaux, est un très bon projet. D'après M. Carrier, un *Palais de l'Enfance* doit contenir des jeux, une exposition de jouets, des bassins pour de petits bateaux à vapeur, des écuries de poneys, etc. Ce qui le doit orner, c'est, en façade, trois pignons avec fresques, de gros écussons, un toit jaune assez allègre. Dans le projet de M. Guesnier : un *Hôtel de ville*, le rez-de-chaussée est sacrifié à d'inutiles passages pour les voitures. Les façades, compliquées, sont chargées de pignons non motivés. M. Planckaert a composé un marché qui manque de gaieté.

Seules, les Muses devraient prétendre à construire en Attique : M. Moussis a dessiné, pour Athènes, une *Bibliothèque* qui n'est qu'un faible pastiche de l'*Académie des Sciences*, bâtie en 1837, par M. Hansen, architecte danois d'un talent très délicat. M. Lefol a fait un gracieux relevé d'un joli motif du XVIIIe siècle. Le *Projet de marché* de M. Heubès est d'un bon effet. M. Galinier a fait un *Projet de lycée*. Les façades sont bien étudiées et préférables au plan. Pour la ville d'Auterive, le même auteur a construit, dans le style local, un monument servant à diverses fins. Le plan est original. Sur la façade principale, le motif d'horloge est peu ajusté. L'ensemble est intéressant. Le *Projet de musée à Laval*, par M. Ridel, est bien composé. Il est d'une architecture ferme et mâle, ce qui n'est pas ordinaire.

En vue de la *Reconstruction de l'Opéra-Comique*, M. Peigney présente un projet peu monumental. Le plan est aussi compliqué que le programme qui l'a fait naître. Au lieu d'un seul et grand motif, la façade est composée de deux motifs qui se nuisent mutuellement. M. Lépouzé a eu la singulière idée d'ériger, sur l'emplacement des Tuileries, un *Palais à la Pensée* : dans une salle en fer, dont la disposition rappelle celle de Sainte-Sophie, à Constantinople, onze assemblées pourraient siéger à la fois ; pour chacune d'elles, il y a des bancs en hémicycle, un bureau, une tribune : pas un mur, pas une cloison qui les sépare ! Il est vrai qu'il s'agit de réunir des penseurs et que ces penseurs ne feront que penser en se contemplant les uns les autres. Laissons la Pensée déployer ses ailes ; ne l'enfermons pas, fût-ce dans une cage en or ou dans un palais en fer. M. Delsuc a dessiné, au crayon, une intéressante *Cheminée du XVe siècle* ; il n'a pas fait l'étude de polychromie qui seule pouvait donner quelque personnalité à son travail. Entre les croquis de M. Ghesquier, ceux qui proviennent de Tanger, de Grenade, de Cordoue, de Venise et de Naples sont finement lavés ; mais les ordres antiques sont bien mal copiés. Ils font horreur à ceux qui se souviennent encore de leur rudiment. M. Camut a ici deux gentils dessins, discrètement coloriés. M. Herbé a un relevé, M. Jay a dix chassis ! C'est trop, même pour un *Projet de marché*, d'une bonne étude. Pour Pornichet, M. Simonnet a conçu un *Casino*, genre tunisien, qui rappelle Tunis comme les bains Deligny rappellent Grenade. Le casino de M. Gonvers est lestement troussé et bien dans la mesure de ce qu'il fallait faire. M. Gazagne voudrait achever la cathédrale de Toulouse ; c'est d'un bon catholique. M. Delaage a fait des dessins qui sont aussi grands que le désert. Le projet de M. Geisse, un *Escalier* et un *Promenoir couvert* pour la ville de Pau, est original et bien traité. MM. Saint-Père ont fait un effet de neige au noir et blanc, à propos d'une *Église* qui n'est pas moins bien que beaucoup d'autres. Le *Plafond* de M. Labreux est l'œuvre d'un décorateur instruit. Dans le *Projet de château* de M. Moreau, trente-six maisons paraissent enchevêtrées les unes dans les autres ;

il y a encore quelques tours. On croit voir une sorte de village fortifié plutôt qu'une seule et riche habitation moderne. C'est de l'architecture anglaise, c'est du pittoresque quand même. Le *Manoir d'Étray*, par M. Le Bègue, se compose de moins de maisons que le château précédent. La brique est bien traitée, la coloration doit bien faire en exécution.

Beaucoup d'architectes contemporains sont tellement éclectiques qu'il leur arrive souvent de ne plus distinguer l'archaïsme du modernisme et de rechercher à la fois l'un et l'autre. Est-ce l'effet d'un abus d'érudition, est-ce le symptôme d'une perversion du goût chez des blasés, est-ce le présage d'une décadence ou d'une renaissance? Le modernisme est-il un retour au commencement, une station au présent ou un élan vers l'avenir? Doit-on préférer le *Saint-Jean* de Donatello, aux *Batailles d'Alexandre,* par Lebrun, les œuvres d'Orcagna à celles de Baudry, les Pyramides d'Égypte au Panthéon de Paris? Voilà matière à disserter doctement comme il importe aux esthéticiens. « Mon mestier et mon art, c'est vivre. » (Montaigne, *Essais*, Liv. II, ch. vi.)

E. LOVIOT.



LA GRAVURE



Si l'on en juge par le Salon, on constate que la gravure au burin est, de la part des nouvelles générations d'artistes, dans un délaissement fâcheux et toujours croissant. Les recrues se font, tous les ans, de plus en plus rares et ne suffisent pas à remplacer, non pas même par le talent, mais seulement par le nombre, les artistes qui disparaissent. Ce genre de gravure n'est représenté à chaque exposition annuelle que par les œuvres de quelques spécialistes déjà connus et toujours les mêmes depuis longtemps. Cette année, M. Adrien Didier a fait, pour la chalcographie du Louvre, un vrai morceau de maîtrise de son interprétation de *la Vierge*, *l'enfant Jésus*, *sainte Catherine*, *saint Benoît et saint Georges*, d'après Paul Véronèse; cette planche comptera parmi les meilleures de l'auteur. Dans la gravure du *Peintre d'enseignes*, de M. Meissonier, M. Achille Jacquet a fait preuve d'une extrême conscience de rendu, tout en réchauffant un peu cette peinture sèche et froide. M. Jules Jacquet est l'interprête-juré des œuvres de M. Cabanel, tâche ingrate s'il en fut; malgré le talent du graveur, la *Belle Portia*, reproduite par ce burin expérimenté, n'en reste pas moins une œuvre parfaitement médiocre, d'un art absolument faux. Mieux avisé, M. Annedouche s'adresse à Philippe de Champaigne qui lui fournit, avec un portrait de fillette de cinq à six ans, le sujet d'une gravure exquise, harmonieuse de ton, admirable de style. M. Henri Vion a rendu par un procédé très franc un portrait de Rembrandt par lui-même. Le portrait de *Mgr le cardinal Guibert*, gravé d'après M. Leduc par M. Alphonse Lamotte, est d'un beau caractère, exécuté dans une manière bien personnelle, que l'on retrouve dans un

autre envoi, un petit tableau de genre d'intérêt médiocre, le *Lion amoureux* de de M. Weisz, qui gagne un singulier accent en passant par le burin de M. Lamotte. La *Cruche cassée,* dans la reproduction au burin que vient d'en donner M. Desvachez, est encore fort agréable à voir même pour qui se souvient de la merveilleuse planche de Massard, ce chef-d'œuvre de grâce et d'esprit.

Il serait difficile de donner M. Horace Massard comme le continuateur de son illustre homonyme du XVIIIe siècle, précité, si on le juge par son *Prétendant,* d'après M. Worms, vraisemblablement destiné au commerce. Le *Rubens* de M. Léopold Massard est bien supérieur. Qu'a fait M. Lurat de la douce harmonie si séduisante dans la figure de jeune fille, *Morning glory,* par M. Jules Lefebvre ? Son burin sec et dur ne nous rend rien des qualités de l'original. M. Cabanel doit rendre grâces à M. Bellay pour la belle gravure de son portrait d'homme, dont la peinture est loin de donner l'équivalent comme œuvre d'art. Comment M. Manigaud ne sent-il pas que c'est déchoir et rabaisser son outil que de l'employer à d'horribles médiocrités dignes à peine d'illustrer les journaux pour rire ? La *Pieta* d'Andrea del Sarto est fort bien gravée par M. Michalek. *L'Homme au gant* est un des thèmes favoris auxquels les graveurs de tout ordre viennent sans cesse demander un fructueux sujet d'étude, la prestigieuse couleur du Titien explique cette attraction et il faut savoir gré aux artistes qui s'évertuent à illuminer leur cuivre de son reflet, même lorsqu'ils ne réussissent qu'à demi, comme M. Quarante dont le modelé est sec et manque de fermeté. M. Blanchard transporte avec succès sur sa planche, d'après le *Laurier en fleur*, les tons légers et le faire trop égal des tableaux archaïques de M. Alma-Tadema, mais ce qui est défaut dans la peinture cesse de l'être dans la gravure au burin; par ce même procédé M. Blanchard réussit à ne pas refroidir et à ne pas solenniser deux jolies allégories de Boucher du rococo le plus exquis. Le *Christ en Gethsemani* de Paul Delaroche, dans la gravure de M. Levasseur, fournit une nouvelle preuve à cette opinion qu'une œuvre médiocre suffit à infirmer le talent et même l'habileté de celui qui l'interprète. M. de Mare est infiniment consciencieux dans ses planches d'après les primitifs, et médiocre dans ses œuvres originales; ces portraits, d'un dessin gauche et apprêté, qui manquent de composition, sont traités par un procédé très patient, qualité dominante de M. de Mare, laquelle cesse d'en être une quand elle s'applique à ce genre de gravures. Nous remarquons un beau portrait d'homme, délicatement gravé par M. Danguin, dans une manière qui rappelle ceux de M. Henriquel-Dupont. L'exécution large et ferme de M. Haussoullier s'adapte avec une heureuse sobriété aux œuvres des maîtres italiens qu'il grave ; un tombeau d'Andrea Verocchio dans la sacristie de l'église Saint-Laurent, à Florence, une œuvre de Lucca Signorelli, au dôme d'Orvieto, et un fragment d'après Benozzo Gozzoli

au Campo-Santo de Pise, sont trois estampes d'un beau style et d'un sérieux mérite, sauf une défaillance de dessin dans l'une des figures.

Parmi les lithographies, il est des œuvres originales d'un réel mérite et quelques-unes d'une sérieuse valeur. De ce nombre est le *Faucheur*, par M. Lunois, digne de figurer à côté des meilleures œuvres rustiques de M. Lhermitte, avec autant de style et, en plus, un accent que n'ont pas toujours les fusains de ce dernier et que seul semble pouvoir donner le crayon lithographique. Les *Travaux du monument de Gambetta*, par M. Grenier, ne manquent pas de pittoresque et montrent une facture très libre. M. Tancrède Abraham, délaissant l'eau-forte pour la lithographie, réussit aussi brillamment par ce dernier procédé que par l'autre ; l'*Étang de Saint-Mazé* est d'un bel éclairage, d'une atmosphère vibrante et lumineuse. Une étude de M. Roedel, intitulée *la Soupe*, est profondément observée et rendue à la Raffaëlli. L'observation n'est pas moins consciencieuse dans les *Folles de la Salpêtrière*, lithographie de M. Amand Gautier d'après un tableau qu'il peignit en 1857. Les lithographies que M. Fantin-Latour a composées sur l'œuvre de Berlioz sont dignes de celles que nous avons eu l'occasion d'admirer, aux précédents Salons, sur l'œuvre de Wagner; les huit estampes qui forment cette série atteignent tantôt au lyrisme le plus grandiose, comme *Harold*, la *Symphonie fantastique*, tantôt à l'expression la plus gracieuse et la plus poétique, comme l'*Apothéose* et *Sarah la baigneuse ;* elles sont toutes du style le plus élevé et attestent une fois de plus que M. Fantin est un incomparable artiste.

En présence de la reproduction absolument magistrale, qu'a exposée M. Achille Sirony, des *Femmes d'Alger* de Delacroix, on est tenté de déclarer que nul genre de gravure n'équivaut à la lithographie pour rendre les valeurs du puissant coloris de ce maître. M. Corpet a modelé habilement la touche large et saine de *La chaste Suzanne* d'après Rubens ; M. Jacott pareillement pour la *Fuite de Loth et de ses filles*, d'après le même. Nous retrouvons tout le talent de M. Lunois dans sa lithographie des *Laveuses* de Daumier, qui a tout le ragoût des œuvres originales du maître. Le défaut de vigueur et l'exécution terne du *Christ consolant les affligés* de M. Albert Maignan, se rencontrent aussi dans la lithographie qu'en a fait M. Letoula, d'ailleurs d'un beau dessin. L'*Abandonné* de M. Louis Deschamps fournit à M. Maurou le sujet d'une intéressante lithographie à laquelle l'opposition des tons donne d'heureux effets. M. Guillon a évité avec dextérité la tonalité blafarde que pouvait aisément amener l'interprétation du *Job* de M. Bonnat. Un superbe morceau que M. Roll intitulait, au précédent Salon, *Étude*, conserve tout son éclat lumineux dans la reproduction de M. Bahuet. La magnifique décoration de M. Puvis de Chavannes, d'un accent si épique, la *Guerre*, lithographiée par M. Thornley, est rendue par un procédé

simplifié, presque sommaire, qui contribue à son grand caractère. M. de Laage a donné une grande allure aux lithographies de chevaux et de cavaliers d'après Géricault ; ses fauves montrent chez lui un vrai talent d'animalier. Il y a une grâce extrême dans la *Vierge* de M. Dagnan-Bouveret gravée par M. Hanriot avec un flou tout à fait séduisant. Le portrait d'homme de M. d'Harlingue est d'un beau dessin, la physionomie en est expressive. Notons, avant de quitter les lithographies, celle que M. Jules Laurens a gravée d'après un bien curieux tableau de Craesbeke, appartenant au musée d'Avignon : un buveur est attablé devant son dernier broc qu'il vient de vider ; de la chandelle qui éclaire le misérable logis il ne reste qu'un vacillant fumeron près de s'éteindre, fatal présage pour le pauvre hère, car derrière lui, la mort d'un air narquois entre-bâille sa porte ; le sens macabre de cette composition est singulièrement saisissant.

Du macabre au fantastique il n'y a pas loin : c'est un sujet de cette dernière sorte que nous rencontrons au seuil de l'exposition d'eaux-fortes, le *Départ pour le sabbat*, planche de M. Émile Christophe d'après M. Mikeschine, très colorée. M. Collier a gravé avec beaucoup de soin, mais dans une tonalité trop terne, l'*Ecce homo* de Gustave Doré; les dessins de ce dernier conviennent mieux à la gravure sur bois qu'à l'eau-forte. De M. Mathey voici une série de portraits, traités en études et vigoureusement exécutés. La pointe-sèche que M. Detouche intitule *Exotisme* est d'un ragoût de couleur agréable, et charmante de fantaisie, malheureusement trop haut placée. M. Guimard a très finement rendu l'expression de la sculpture de M. Baffier, *Louis XI*. Les amateurs d'eau-forte, sincèrement épris d'originalité et de saveur pittoresque, donneraient bien des cadres qui s'étalent solennellement à la cimaise, pour la vingtaine d'épreuves signées Mortimer-Menfrel, largement traitées, comme avec un parti pris de verticalité dans les tailles qui révèle une maîtrise assez rare en ce temps de procédés raffinés et alambiqués dans la pratique de l'eau-forte ; celles-ci qui se peuvent rapprocher, pour la facture, de certaines planches de Rops, représentent des types divers de Japonaises qui ont une grâce merveilleuse : une planche est à noter tout particulièrement, où sont groupées deux jeunes filles se faisant un abat-jour de leurs éventails. Mais cela est accroché à de telles hauteurs que ces cuivres n'auront guère arrêté le regard des visiteurs ; autre malechance, le livret, généralement si prodigue de détails, ne donne aucune sorte d'indication sur l'artiste, le nom que nous avons transcrit ci-dessus, seul est cité. Effet de clair-obscur très réussi dans l'*Intérieur de forge* de M. Houdard. M. Lucien Gautier rend avec beaucoup de relief deux vues de Venise ; sa manière s'assouplit, ainsi qu'il convient, pour graver le *Lac Majeur* de Corot. Les paysages de M. Gravier, d'après J.-E. Grace, sont de fort jolies eaux-fortes. M. Ch. Giroux est décidément passé maître avec sa planche du *Portrait de jeune homme* d'après Rembrandt, com-

mandée par l'État et qui figurera avec honneur à la chalcographie du Louvre. Cette année, M. Courtry nous donne la menue monnaie de sa médaille d'honneur du Salon dernier. Millet est en vogue aussi bien à Paris que par delà l'Atlantique, aussi ne se fait-on pas faute de graver ses œuvres ; c'est fort bien quand on nous donne une merveille de rendu telle que la gravure de M. Eugène Fornet, où la manière du maître, loin d'être outrée suivant la trop fréquente habitude de MM. les aquafortistes, est religieusement respectée : Millet lui-même applaudirait à cette gravure de son dessin, la petite *Gardeuse d'oies ;* ou encore quand M. Greux exprime l'austère majesté du *Semeur*, et M. Le Couteux le caractère grandiose de la *Laitière normande*. Mais M. Damman renchérit encore sur l'original qu'il assombrit comme à plaisir dans les *Lavandières ;* il est plus dans la note exacte en mettant plus de mesure dans sa planche d'après les *Foins* de M. Lhermitte. La grâce alanguie des tableaux de M. Alfred Stevens s'accommode des tons gris dont M. Lefort a su admirablement tirer parti dans une figure de femme au bord de la mer. M. Jazinski a poussé très loin l'étude d'un portrait d'Holbein, *William Warham archevêque de Canterbury*. Un curieux effet de nuit sur *Un lac dans l'Isère*, par M. Appian, grâce à une surprenante vigueur, donne l'illusion d'empâtements. M. Decisy a entrepris la gravure à l'eau-forte d'un tableau de M. Dinet, l'*Adoration des bergers*, du précédent Salon ; il a réussi à résoudre, par une recherche très attentive des valeurs, le difficile problème de l'intensité d'éclairage dans l'original ; l'effort était méritoire, le succès a été complet : au demeurant, une des meilleures planches de cette exposition. M. Focillon a traité avec une parfaite justesse de ton le *Greffeur* de Millet ; il n'a pas mis moins de savoir dans l'eau-forte d'un tableau peu intéressant, *Un coin d'ombre à Capri*, de M. Benner. Quelques études d'animaux par M. Van Muyden sont observées et traitées avec une vérité d'attitudes où chaque individu d'une même espèce a son évidente personnalité ; cet artiste est un animalier de rare valeur.

Dans la série des eaux-fortes, l'œuvre maîtresse de ce Salon est la planche de M. Laguillermie d'après Van Dyck, le *Portrait de la duchesse de Lorraine ;* jamais l'habile graveur n'a été plus souple ni plus délicat, tout est harmonie exquise dans l'interprétation de cette belle et aristocratique figure de princesse au sourire attractif et énigmatique, d'une inoubliable expression ; le modelé est traité avec beaucoup de finesse, l'éclairage rendu avec un éclat surprenant, et le dessin d'une admirable pureté. M. Edmond Hédouin a complété, cette année, son illustration du théâtre de Molière en eaux-fortes originales, œuvre d'une belle tenue dont les premières suites avaient successivement paru aux précédentes expositions ; en décernant à l'éminent artiste la médaille d'honneur, la section de gravure a marqué l'exacte signification de son vote qui s'applique moins à l'envoi de M. Hédouin qu'à l'ensemble de son œuvre, à la carrière d'un

artiste unanimement apprécié pour la supériorité du talent et la dignité du caractère. Cette illustration de Molière a été, pour les graveurs, un terrain neutre sur lequel, tout en faisant acte de justice, ils ont pu concilier les petites intrigues des coteries dont la section de gravure n'est exempte, pas plus que les autres sections de la Société des artistes.

Dans la *Vue du Mont-Saint-Michel* de M. Delauney, la masse du monument s'enlève vigoureusement sur un ciel léger et aérien. Le même sujet a été traité par M. Dubouchet en une série d'eaux-fortes parfois colorées, mais généralement d'un dessin plus que médiocre, surtout dans les figures dont l'emploi ne s'imposait pas absolument dans la circonstance. M. Mathey a fait une superbe reproduction du *Chien au canard*, un des merveilleux tableaux de Troyon. M. Teyssonnières n'a pas eu la main aussi légère qu'il l'eût fallu pour graver la *Rentrée à la ferme* d'Émile Vernier, celui-ci qui fut un lithographe de grand talent et qui excellait à reproduire des paysages de Corot, aurait pu inspirer à propos M. Teyssonières. Ce dernier a autrement réussi dans son eau-forte d'après Anatole de Beaulieu, le *Duel*, colorée et d'allure fantastique. L'eau-forte de M. Huault-Dupuy, le *Vieux-Château, à l'île d'Yon*, est d'une très belle venue, l'aspect sauvage des ruines qui à la cime d'un roc escarpé dominent la côte, le ciel chargé de nuages lourds et la mer moutonneuse s'encadrent de façon pittoresque dans le vaste horizon, et forment une composition grandiose. M. Haig persiste à envelopper ses planches dans un tirage en bistre qui nuit certainement à la légèreté et à la clarté de sa facture. M. Milius s'est tiré à son honneur d'une tâche fort difficile, la reproduction de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci, en cherchant dans un travail flou à saisir le charme mystérieux des figures. MM. Zilchen et Batley ont d'excellentes reproductions. M. Flameng a fait un chef-d'œuvre de l'interprétation d'un autre chef-d'œuvre de M. Jules Breton, les *Moissons*. La gravure de la *Prière*, d'après M. Sprague Pearce, par M. Ricardo de Los Rios, est d'une saveur exquise comme exécution, et d'un beau sentiment. Pour l'édition des *Tableaux algériens*, M. Le Rat a fait un portrait remarquable de Guillaumet, où revit le regard pénétrant de l'artiste. Mlle Larivière a donné beaucoup de délicatesse et d'élégance à sa *Parisienne*. M. Faivre a mis du savoir et de l'habileté dans une importante gravure d'après la *Chanson à boire* de Roybet; l'œuvre est méritoire, en dépit d'une certaine sécheresse qui pourrait bien être amenée par la peinture dont l'effet est trop poussé. Chez M. Montbard, le ton du tirage est déplaisant et voile les qualités de ses planches. M. Waltner traduit merveilleusement toute la délicatesse d'un chef-d'œuvre de Gainsborough. M. Chauvel fait un chef-d'œuvre d'un paysage dont il serait curieux de connaître l'original. La *Sortie du troupeau* de M. Ch. Jacque conserve tout son caractère dans la gravure de M. Fr. Jacque. Voici de jolis croquis de M. Ardail; un portrait d'après

Franz Hals dans lequel M. Robinson a tiré un excellent parti de la manière noire ; le *Portrait d'un amiral*, d'après le même, vigoureusement et largement rendu par M. Masson ; de M. Desmoulin une gravure de la *Danaé* de Greuze qui rappelle les belles planches du XVIIIe siècle ; une bonne pointe-sèche de M. Paul Lefort ; de M. Cattelain, quelques eaux-fortes intéressantes à côté d'autres dont la sécheresse les fait ressembler à des dessins à la plume. Il y a des qualités de vigueur et de fermeté dans le *Descartes* gravé par M. Chauvain d'après Fr. Hals ; une souplesse et une légèreté dans les tailles, chez M. Kratké, que n'ont pas toujours ceux qui interprètent Millet. M. Lewis Brown met des valeurs d'une finesse exquise dans ses *Cavaliers sous bois*. M. Herdey montre une extrême dextérité dans le rendu d'une sépia de Charlet, et dans la structure d'un édifice de style Renaissance. M. Besnard est toujours original dans ses cuivres comme dans ses toiles ; l'illustration de l'*Affaire Clémenceau* est d'une bien curieuse étrangeté. Le portrait de Desboutin par lui-même est un superbe morceau à la pointe sèche; cet artiste reste le maître incomparable de ce procédé. M. Louis Muller s'affirme de plus en plus comme un aqua-fortiste intelligent et ayant le sens consommé de son art; il a saisi à merveille la physionomie très diverse de deux œuvres de Guillaumet ; l'accent est très intense dans les *Vieux* d'après M. Boutet de Monvel, le *Saint Nicolas*, d'après le même, est plein de finesse et d'esprit. L'attrait du pittoresque est très vif dans la *Rue de l'Épicerie à Rouen*, de M. Brunet-Desbaisnes, ainsi que dans un coin du vieux Paris interprété par M. Porcabeuf, la *Place Maubert*; l'emploi de l'aqua-tinte a bien réussi dans la *Vue de Londres* par M. Franck Short. Signalons, pour clore cette longue énumération de cuivres que l'art a plus ou moins « égratignés de sa griffe », un *Tigre*, étude d'Eugène Delacroix, franchement traduite en eau-forte par M. Bouvenne, et exprimons nos regrets à bien des graveurs dont les épreuves sont sûrement dignes d'intérêt, partant d'être mentionnées, mais qu'il est matériellement impossible d'apprécier parce qu'elles planent à de trop hautes régions et ne peuvent être examinées à l'œil nu.

Malgré leur destination à peu près exclusive à l'illustration des journaux à images et des magazines, un très grand nombre de gravures sur bois offrent un réel et sérieux intérêt d'art. Le dénombrement de toutes celles qui ont un tel mérite nous mènerait bien loin. Constatons la constante et incomparable supériorité de M. Baude dont le *Portrait de M. Alexandre Dumas fils*, d'après M. Bonnat, le *Rembrandt par lui-même*, et l'*Étude* d'après Rembrandt sont, aussi bien que ses œuvres antérieures, des chefs-d'œuvre dans ce genre. L'influence de cet artiste est, d'ailleurs, manifeste sur les productions d'une légion de graveurs fort habiles et semble exciter leur émulation; on peut citer parmi eux MM. Kohl, Mignot; Mlle Genty et ses curieux types britanniques; MM. Flo-

rian, Bazin; M. Closson avec ses gravures « imaginatives », sans « dessin » préalable. M. Lepère, dans ses paysages, est trop visiblement préoccupé de simplifier sa facture. M. Dutheil expose de bien jolies vignettes; M. Harmand, une étude de Breton très fouillée; M. Vintraut, les *Syndics des drapiers* de Rembrandt, où il montre qu'il a étudié le procédé de M. Baude et qu'il a profité à cette étude. Le buste du sculpteur Dalou par M. Rodin, gravé par M. Léveillé, compte parmi les meilleurs morceaux; le portrait du *Pape Innocent X* d'après Velasquez, par M. Perezler, pareillement. La *Sortie de forêt à Fontainebleau* de Théodore Rousseau, par M. Félix; deux gravures de M. Michael Haider, sont fort remarquables : toutes ces œuvres, d'un art très relevé, prouvent qu'en dépit du perfectionnement des procédés photographiques appliqués à l'illustration, la gravure sur bois se maintient à un rang très honorable et très prospère dans l'art contemporain.

JEAN ALBOIZE.





M. LE VICOMTE BOTH DE TAUZIA



La mort de M. de Tauzia, conservateur des peintures et dessins au Musée du Louvre, a été d'autant plus douloureuse pour nous qu'elle a été plus rapide. On a su la fin de la maladie presque en même temps que son commencement. C'est à une affection du cœur qu'a succombé M. de Tauzia. Sans doute il était atteint de ce mal depuis longtemps; mais comment aurait-on soupçonné ses souffrances, ce galant homme les cachant avec soin et montrant toujours au dehors la même égalité d'humeur?

Un ami de M. de Tauzia doit ici nous dire en détail ce qu'il fut depuis son entrée au Louvre, il y aura bientôt trente ans, jusqu'à sa mort. Mais il était impossible qu'en attendant ce récit, *L'Artiste* ne s'associât pas aux regrets unanimes de la presse, et aux éloges que recueille de tous côtés, de la part du public et des amateurs, la mémoire de l'éminent critique.

Si l'on voulait tracer un portrait idéal du conservateur au Louvre, on n'aurait qu'à rendre avec exactitude M. de Tauzia. Il avait une compétence que personne n'a jamais songé à discuter. Doué d'un sens particulier, habitué de bonne heure à vivre au milieu même des collections, il distinguait du premier coup d'œil, non seulement la valeur d'une œuvre, peinture ou dessin, mais encore l'école et la date auxquelles on devait la rattacher. On venait de partout le consulter avec la certitude d'obtenir sur l'objet douteux toute la clarté possible.

Quand il prenait la plume, ce n'était pas précisément pour faire de la petite littérature sur les tableaux, mais pour donner des pages serrées et robustes, pleines de renseignements personnels. Toutefois il se décidait rarement à écrire. Il éprou-

vait un plaisir plus vif à contempler et à pénétrer les œuvres des maîtres qu'à longuement disserter sur elles. Quand on s'amuse à beaucoup discourir sur les choses, n'est-ce pas autant que l'on dérobe à sa science réelle et à son propre esprit ?

Ce qui le retenait aussi et l'empêchait de laisser ses connaissances déborder dans les revues et dans les livres, c'était l'éloignement de cet homme exquis pour les vaines démonstrations. Jamais personne ne songea moins à se déployer, et ne fut plus éloigné de toute espèce de charlatanisme. Il lui suffisait de savoir. *Paraître* savoir lui eût semblé un manque de goût et comme une offense envers lui-même. Il était, du reste, de ces hommes rares qui se peuvent dispenser de jeter, en témoignage d'eux-mêmes, leur prose à tous les vents, tout le monde étant convaincu de leur grande valeur.

Son opinion faisait loi, comme celle de la science et de l'honnêteté même. Il la donnait avec fermeté, mais sans violence ni pédantisme. Pas un mot blessant sur ses lèvres, pas un geste qui ne marquât sa parfaite éducation et la dignité courtoise de son caractère : qui jamais l'a vu prendre la parole pour être désobligeant envers quelqu'un, ou pour étaler ses connaissances spéciales, ou pour flatter qui que ce soit ? Il savait le grand art de se tenir debout sans raideur, aimable avec tous, mais empressé avec personne. C'est peut-être l'attitude la plus difficile à rencontrer dans le monde qui possède ou qui désire les distinctions gouvernementales ou académiques. Qui les a obtenues élève un peu trop la tête ; qui les attend, prend la plupart du temps une posture trop déprimée. Combien en voyons-nous le front humilié, avec le sourire approbateur du candidat, sourire douloureux qui ressemble sur leur visage à une perpétuelle grimace !

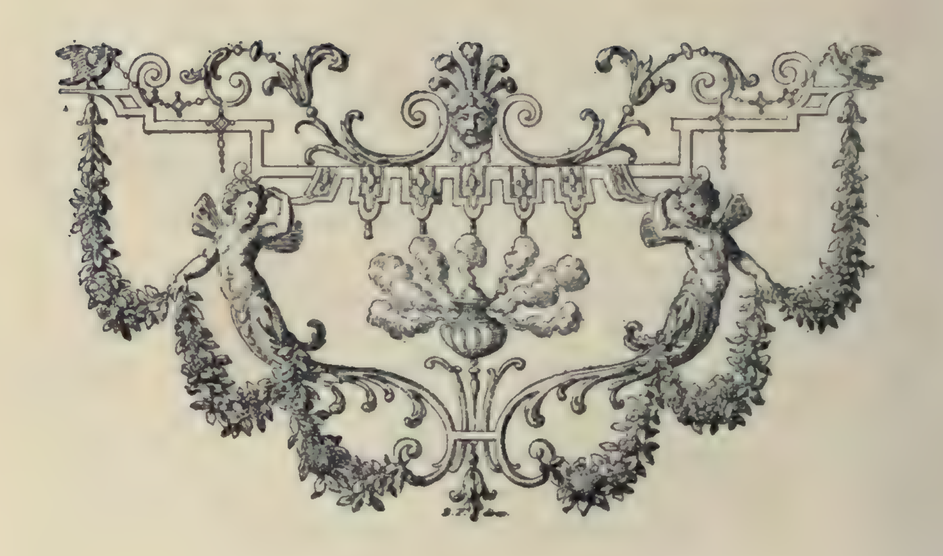
M. de Tauzia sut sauvegarder, à tous les moments de sa vie, son indépendance et sa fierté, s'abstenant de toute candidature, parce qu'elle comporte ordinairement certains abaissements et certaines complaisances. Son cou n'était point fait pour porter le collier de candidat. Aussi ne fut-il d'aucune académie, ce qui ne l'empêchait pas de figurer au premier rang parmi les connaisseurs et les critiques d'art.

Toute l'existence de ce sage était faite à la fois de discrétion exquise et de dignité, exempte de brigues, de démarches, de temps perdu dans les visites pratiques. Il restait à son poste, attendant qu'on le vînt trouver, et ne se rendant chez les autres que poussé par une absolue nécessité.

Tel apparaissait ce modèle des conservateurs, ce vrai type d'honnête homme. Étranger aux luttes mesquines, aux petits complots, aux sottes vanités, vivant avec quelques amis dont il était adoré, il a voulu ne jamais cesser de se ressembler à lui-même, et disparaître sans bruit et sans apparat. Il a eu soin de mettre de l'unité entre sa mort et sa vie. Pas de cérémonie, ni de convocation autour de

son cercueil ; pas de discours sur sa tombe. De son lit mortuaire, on l'a porté, suivant son désir, dans le petit village natal où il dort doucement, loin de Paris et de tout son tumulte, nous laissant ici du moins un bel exemple de travail et de sagesse, et le souvenir d'un ces hommes de tact et de goût comme les nouvelles générations pédantes et rogues en montreraient fort difficilement.

E. LEDRAIN.





LES MUSÉES SAINT-JEAN ET TOUSSAINT

A ANGERS



EU de villes ont conservé plus respectueusement qu'Angers la physionomie de leur passé. Que l'on parcoure les vieilles rues de la cité, serpentant à l'ombre de la cathédrale, qu'on en visite les monuments, à chaque pas on retrouve le cadre de l'histoire locale. En présence des pignons aigus, des étages surplombants, des poutrelles historiées de sculptures plaisantes et fantastiques, le touriste serait tenté de se croire à une autre époque, si l'industrie moderne ne le rappelait promptement à la réalité. Aussi que de sujets de tableaux offerts au pinceau de l'artiste, dans ces étroites ruelles où la lumière ne pénètre que pour se jouer capricieusement et jeter, deçà et delà, des éclats imprévus. Ici c'est la maison d'Adam, le palais épiscopal, le logis Barrault et le logis Pincé. Plus loin la tour Saint-Aubin et l'hôtel de la Préfecture, deux débris d'une ancienne abbaye de Bénédictins. Enfin le Château et l'église Saint-Serge. Quand nous aurons ajouté que l'Anjou est parsemé de châteaux historiques, de logis seigneuriaux et de gentilhommières, nous aurons fait comprendre que le Musée archéologique formé dans ce milieu doit être riche en souvenirs.

Malheureusement c'est seulement en 1841 que la municipalité angevine confia à un ancien collaborateur de *L'Artiste*, le savant Victor Godard, la tâche difficile de grouper les épaves du passé. A cette époque déjà, spéculateurs et collectionneurs avaient fouillé et dévalisé les vieilles demeures. Néanmoins, grâce aux efforts persévérants de cet éminent directeur aidé du dévouement éclairé de son conservateur, M. Auguste Michel, la collection Saint-Jean peut être aujourd'hui placée au premier rang des musées archéologiques de province.

Depuis 1874 elle est installée au bord de la Maine, dans l'ancienne salle des malades de l'Aumônerie Saint-Jean. Le monument, l'une des plus belles constructions civiles laissées par le moyen âge, appartient à un genre d'architecture désigné sous le nom de « style Plantagenet », parce qu'il naquit et se développa sous les ducs d'Anjou, Henri II et Richard Cœur de Lion, rois d'Angleterre. L'auteur anglais Parker y reconnaît une ressemblance parfaite avec le style anglais primitif, et pense que les architectes de la Grande-Bretagne ont dû puiser en Anjou les premières conceptions du style gothique anglais. Le roi Henri II et Etienne Martha, son sénéchal d'Anjou, furent, en 1174, les fondateurs de l'Aumônerie Saint-Jean qui conserva pendant près de sept siècles sa destination.

Le caractère distinctif de ce style se révèle à première vue. Le vaisseau de la voûte est formé d'un ensemble de petites voûtes, indépendantes les unes des autres et formant, pour ainsi dire, autant de petites coupoles. Chaque voûte est surhaussée et possède des arcs diagonaux dont le sommet est plus élevé que les clefs des arcs doubleaux et des arcs formerets. Cette disposition donne de la profondeur aux voûtes qui se confondent avec leurs pendentifs, prolongés jusqu'à l'abaque des chapiteaux des colonnes, établies par série de quatre sur plan carré. La salle Saint-Jean, longue de soixante mètres, est divisée en trois nefs par deux rangées de sveltes colonnes supportant des arceaux en ogive tandis que les ouvertures sont encore en plein cintre. Mon intention n'est pas de passer en revue toute la collection Saint-Jean, je veux seulement me borner à mettre en lumière les pièces dont l'intérêt s'étend plus loin que la vue du clocher local.

Une simple inspection des objets d'époque préhistorique prouve que le département de Maine-et-Loire réserve encore quelques surprises aux chercheurs qui poursuivent cette branche de l'archéologie. Au milieu d'objets d'époque gauloise d'un style grossier, nous apercevons deux de ces Vénus en terre blanche, décrites récemment par M. Héron de Villefose dans la *Revue archéologique*. L'une est signée REXTVGENOS. L'époque de l'occupation romaine, assez connue en Anjou, grâce aux travaux entrepris dans la ville et dans le département de Maine-et-Loire, possède une belle mosaïque du IIe siècle trouvée sur la place du Ralliement. Elle mesure environ dix-neuf mètres carrés et est décorée de rinceaux et de palmettes. Cette mosaïque était à l'origine entourée d'édifices dont les débris,

pilastres feuillagés et corniches, ont fourni après les invasions barbares, les matériaux des sarcophages au couvercle à triple croix qu'on trouve dans la salle.

Après diverses vicissitudes, une urne en porphyre avec anses à tête de Bacchus, d'un beau caractère, a été déposée dans le Musée. Avant 1793 elle était dans la cathédrale d'Angers qui l'avait reçue par testament de René d'Anjou, roi de Sicile. Comme elle passait pour être l'un des vases ayant servi aux noces de Cana, le deuxième dimanche de l'Épiphanie on la remplissait de vin qui était distribué au peuple, selon la volonté du donateur. Près de là on remarque un puteal antique, orné de fines arabesques et de fleurons, puis un Apollon en bronze et une danseuse (moulage) d'époque romaine provenant l'un et l'autre de l'amphithéâtre de Grohan à Angers. Des premiers siècles de l'ère chrétienne on a trouvé, sur l'emplacement de la gare Saint-Laud, plusieurs cercueils en plomb dont l'un a conservé tout entier son mobilier funéraire, petit vase, verrerie, objets en os, coquillages, jouets d'enfant. L'époque mérovingienne est représentée par des briques ornées de croix à six branches, dans un cercle de feuillage; l'époque carlovingienne par des inscriptions sur ardoise au milieu desquelles je signale celle d'Ermenbergane ainsi que celle de l'abbé Ato; et le moyen âge par une suite de dalles en terre émaillée, ornées de rinceaux, de chimères et d'écussons.

Les riches et nombreuses abbayes que possédait autrefois l'Anjou n'ont laissé que fort peu d'orfèvrerie au Musée : quelques crosses émaillées sorties de Toussaint et de Fontevrault, bien connues des archéologues, car elles ont été reproduites dans plusieurs publications; une pixide et une série de croix des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. L'une de ces croix est un élégant modèle à double traverse, sur laquelle courent de petites frettes d'or formant rinceaux et enchassant des entailles en onix et en cornaline, accompagnées de cabochons, décoration d'un brillant effet.

Un masque en cuivre doré, dit « masque d'abbesse », est, par sa rareté, digne de toute notre attention. Les inventaires archéologiques n'ont, en effet, signalé que trois pièces analogues : l'une, sortie du Paraclet (Aube), a été déposée pendant la Révolution dans le Musée des Petits-Augustins à Paris; l'autre, provenant de l'Anjou, a été acquise en 1881, à l'hôtel Drouot, par M. Bligny; enfin la troisième est possédée par le Musée d'Angers. Ces masques ou visages en métal étaient posés dans des monuments funéraires, à des statues en bois ou en pierre. Plusieurs monuments découverts en Anjou prouvent qu'à l'époque romaine aussi bien qu'au moyen âge on avait coutume de mettre aux statues de ces visages en métal.

Dans la série des ivoires, deux pièces sont à signaler particulièrement : un oliphant du XIIe siècle et un miroir de poche du XIVe. L'oliphant, long de soixante centimètres, représente, avec un sentiment assez naïf, une chasse à

laquelle nous ne saurions, à la suite de M. Lajard, donner un sens symbolique chrétien. Rien, en effet, dans cette scène orientale, ne semble indiquer que l'enfant monté sur un chameau et tenant un oliphant, soit la personnification du Christ. Le miroir donne sur son revers une scène divisée en deux bandes superposées : dans l'une, un galant chevalier vient saluer sa dame, s'agenouille devant elle, puis reçoit la couronne méritée par sa fidélité ; dans l'autre, dames et chevaliers, le faucon au poing, continuent leur entretien.

Le XVe siècle a fourni un nombre considérable de coffres décorés de moulures ogivales et de panneaux parcheminés. L'un d'eux a conservé sa peinture et sa dorure de l'époque. Un coffre de mariage donne aux époux ces conseils toujours de circonstance : *Sinè offensoe* (*offensione*) *estote. Est viri bona acquirere mulieris autem conservare.* Une crédence Louis XII, avec médaillons, sert de support aux anciens boisseaux et étalons de la ville.

Le bahut le plus curieux de la collection est incontestablement celui que l'on désigne sous le nom de *Revanche de la Danse macabre*, venu de la chapelle du palais des Marchands d'Angers. La serrure est un chef-d'œuvre. « Sur la frise et à gauche de la serrure, écrit M. Godard-Faultrier, la Folie, un arc bandé à la main, conduit une sarabande de danseurs et de danseuses. A droite, cinq enfants, dont un en maillot, tous armés d'arcs, visent la Mort, point central du grand bas-relief. Celle-ci debout, appuyée sur sa pelle de fossoyeur, se tient en garde et se rit de l'attaque du genre humain représenté par le pape, quelques cardinaux, des évêques et des abbés d'un côté, puis de l'autre par des têtes couronnées suivies du populaire en simple chaperon. C'est contre la Mort une conspiration en règle; mais à son effrayant rictus on voit bien qu'elle s'en moque, et la Folie agitant ses grelots, a tout l'air de dire : « *Fou qui s'y frotte.* »

Les façades des anciennes maisons d'Angers ont fourni quantité de fragments de poutres sculptées et moulurées : danse de matassins, joueurs de biniou, chien casqué, etc., sortis du Logis Barrault, sonneurs de trompe, termes grimaçants. Nous retrouvons ici un poteau-cornier qui naguère faisait l'ornement de la rue Saint-Laud : d'un côté un lansquenet, la bouteille à la main, de l'autre un goujat armé d'un jambon, et entre les deux personnages cette inscription en parfaite conformité avec le caractère des deux personnages :

Comme un brave soudard
Je garde la porte Girard,
J'ai du vin : toi du pain,
Mon ami Cupidon.

La ferronnerie, art peu cultivée en Anjou, a laissé dans la *Torche de l'ancienne corporation des serruriers* un échantillon de ce qu'elle pouvait produire. C'est un édicule triangulaire portant la date de 1635, soutenu par trois pilastres,

de même forme, à base décorée de rinceaux en applique et à chapiteaux corinthiens, reliés par une arcature moulurée soutenant une frise à tête d'ange et à rinceaux découpés. Au-dessus de la corniche sont trois consoles à une flèche. Sous l'édicule, la statuette de saint Pierre, patron de la corporation. L'ensemble de l'œuvre repose sur un pilastre. Je ne quitterai pas la ferronnerie sans signaler, au milieu de beaucoup d'autres, une serrure du xvie siècle, chef d'œuvre de maîtrise signé Mahot : quatre termes entourent une arcade renfermant la statue de Cupidon, au-dessous une plaque mobile formée d'un masque sert de cache-entrée. Dans la série des clefs on pourrait également trouver de petits bijoux, témoin cette clef ajourée et reperçée avec têtes d'angelots et deux bustes, le tout sommé d'une galerie également ajourée. C'est aux ouvriers italiens qu'on doit le magnifique chandelier en bronze giselé et doré de la fin du xvie siècle. Il représente un satyre, moitié homme, moitié bouc, aux oreilles pointues et à la queue de cheval ; l'épée haut levée qu'il porte dans la main droite, recevait la cire. Pour obtenir une certaine pondération dans la composition, l'artiste a placé dans l'autre main de la statuette un trident.

Je me borne à signaler dans les objets des époques Louis XIII, Louis XIV et Louis XV, un petit clavecin de 1710 décoré de peintures à l'intérieur et signé Blanchet à Paris.

Le Musée renferme une suite très intéressante de statues tombales. Je remarque particulièrement celle de Guillaume de la Porte, bienfaiteur de l'Aumônerie de Fils-de-Prêtre, enveloppé du surco et coiffé du chaperon ; puis, non loin de là, le magnifique mausolée de Donadieu de Puycharic, dû au ciseau de Sarazin, élève de Jean Cousin. Le seigneur, revêtu de son armure, est agenouillé devant un prie-Dieu. Deux inscriptions célèbrent la fidélité et la gloire du guerrier. M. Henri Jouin pense que cette œuvre fut exécutée par Pierre Sarrazin pendant le séjour qu'il fit à Rome de 1610 à 1628. Biardeau, statuaire manceau, dont l'œuvre principale est aux Saints de la Barre, près d'Angers, est représenté dans la salle Saint-Jean par le moulage de sa *Vierge de Nozé*, aujourd'hui dans la chapelle de l'institution Saint-Aubin. La madone, jeune et belle, enveloppe l'enfant Jésus endormi. Le mouvement est gracieux et la disposition des draperies fort heureuse. Il est regrettable que des mains disproportionnées viennent déparer cette composition. Le sculpteur hollandais Leysner, qui a fourni toute sa carrière artistique en Anjou, a ici une tête de Christ pleine de sentiment.

Je passe devant les nombreuses vues d'Angers depuis le xive siècle et devant la galerie des sommités locales pour arriver aux portraits historiques. D'abord le buste de *Ménage* attribué à Lange, puis celui de *Mme Dacier*, enfin un excellent portrait à l'huile du *Général de la République Cacault*, ambassadeur de France en Italie, que l'auteur présente coiffé du bonnet phrygien. Malgré tout l'intérêt qu'elles peuvent offrir pour l'art, je me dispense de parler des 159 planches de cuivre

gravées au burin pour le *Peplus*, ouvrage resté inédit de Claude Ménard, bien qu'elles représentent des personnages pour la plupart historiques et portent les signatures de Sterhuelt et de Moréri. Je ne puis me dispenser de décrire en terminant un tableau allégorique offert par le Collège de La Flèche à Monseigneur Couet du Vivier de Lorry, en 1784, à l'occasion de son passage de l'évêché de Tarbes à celui d'Angers. Au centre de la composition est le prélat en pasteur Louis XV, la houlette enrubannée à la main ; à gauche, la ville de Tarbes en pleurs entourée de ses brebis dispersées, à droite, la ville d'Angers accueille son nouveau prélat que va bientôt entourer un troupeau de brebis. Au-dessous on lit cette légende : « *Sic placitum cœlo ; at semper mihi carus uterque ; alter lætitia fletibus alter erit.* »

En sortant de la Salle Saint-Jean, on entre dans un cloître du XIIe siècle des plus intéressants, et dans une chapelle, asile de statues religieuses et de pierres tombales.

La vieille cité d'Angers possède une section du Musée archéologique groupée en plein air, au milieu des ruines de l'église Toussaint. Si les sarcophages et les statues mutilées qu'on y trouve offrent peu d'intérêt pour le vulgaire, du moins l'aspect pittoresque du monument, son poétique abandon au milieu de la végétation exubérante qui l'enlace de toute part, en font un ensemble séduisant que nous sommes heureux de présenter aux lecteurs de *L'Artiste*, dans l'eau-forte ci-jointe.

V. HUAULT-DUPUY.





V Ruault Dupuy aq f. Imp. A ...

RUINES DE L'EGLISE TOUSSAINT, À ANGERS



POÉSIES

INQUIÉTUDE D'AMOUR

Je voudrais, quand le soir montant du ciel vermeil,
Étend sur ton front blanc la fraîcheur de son aile,
Savoir quel rêve obscur et doux, sous ta prunelle,
Comme une fleur des cieux vient fleurir le sommeil.

Et mon âme, jusqu'à l'heure de ton réveil,
Pour toi, qu'elle chérit d'une amour éternelle,
Craint les charmes pervers que la nuit porte en elle
Et que, d'un seul regard, dissipe le soleil.

Est-ce mon souvenir éperdu dans l'espace
Qui, dans tes yeux fermés, comme un fantôme passe
Et, tout près de ton lit, triste, vient se poser?

O mystère jaloux dont mon cœur s'effarouche!
Est-ce encore mon nom qui, sur ta chère bouche,
Mêle au souffle du soir le souffle d'un baiser?

16 Juin 1888. *ARMAND SILVESTRE.*

PROGRÈS

La prose étouffera les vers !
Pourquoi rimer ? C'est un travers,
Une manie ;
O Muse, éprise des grands bois,
Des sources, des airs villageois,
Sois donc bannie !

Lyre et pipeaux sont vermoulus.
Les tendres élans, au surplus,
Les rêveries,
Semblent des thèmes bien fanés :
Adieu, rondeaux ; adieu, sonnets
Et bergeries.

C'est se montrer par trop naïf
De savourer le vieux Baïf,
En pleine idylle :
Sous le frais cytise odorant,
Au bord d'un ruisseau murmurant,
Loin de la ville !

A quoi bon chanter les oiseaux,
Le chêne, les souples roseaux,
Les amoureuses ?
A quoi bon parler des autans,
D'un chaud rayon, du gai printemps,
Des tubéreuses ?

Célébrer le retour d'avril,
Ou d'un enfant le doux babil,
Quelle folie !
Qui voudrait évoquer les jours
Remplis par les jeunes amours ?...
Le sage oublie.

Qui songe encore au ciel d'azur,
A la brise, au lis blanc, si pur ?
Dans la rosée,
Qui donc cueillera le jasmin,
Dès l'aube, en tenant par la main
Son épousée ?

Tout paraît banal à présent;
Seul, le scandale est amusant :
Rien ne l'arrête !
On raille vertus, lois, devoirs,
Foi vive, aveux, serments, espoirs,
Et joie honnête.

L'Idéal n'est plus de saison.
Point de lumineux horizon,
Ni de chimère;
Le Doute a glacé les esprits;
Maintenant, les Dieux sont proscrits :
On rit d'Homère.

Pauvres poètes arriérés,
Ecoutez les gens affairés,
Et, vite, en course !
Dédaigneux des soleils couchants,
Il ne faut plus aller aux champs,
Mais à la Bourse.

ALEXANDRE PIEDAGNEL.

ÉRIGONE

A Gustave Moreau.

« Liber ut Erigonen falsâ deceperit uvâ. »

La grappe s'est dorée aux baisers de l'automne,
Et dans les pampres noirs gronde l'âme du vin :
Bakkhos est las ! Bakkhos t'aime et te suit en vain,
Nymphe au corps indomptable, ô rebelle Erigone.

Mais dans les fruits sacrés où la sève bouillonne
S'est glissé, près de toi, le ravisseur divin :
La vierge vers le blond rameau penche la main,
Elle ouvre au dieu caché sa lèvre qui frissonne.

Le dieu, le dieu la brûle ! Au doux sein frémissant
S'épanouit déjà la rouge fleur du sang... —
Heureux, qui goûterait cette ivresse éternelle,

Et vainqueur de la vierge aux luttes de l'Amour,
L'enivrant de sa chair, se confondrait en elle,
Libre des baisers lents et des ardeurs d'un jour !

PIERRE GAUTHIEZ.

Au Musée de Lille.





CHRONIQUE



Ainsi qu'on devait s'y attendre, les innovations que M. Castagnary avait introduites dans le règlement de l'Exposition des Beaux-Arts en 1889 et dont, on se le rappelle, nous approuvions sans réserve les sages dispositions, n'ont pas manqué de soulever, de la part d'une certaine catégorie d'artistes, de violentes récriminations. Les dispositions du règlement contre lesquelles certains artistes ont protesté, font l'objet des articles 4 et 20. L'article 4 stipule que le nombre des œuvres que chaque artiste est autorisé à exposer, est, au maximum, de dix. L'article 20 met hors concours tous les artistes qui acceptent de faire partie du jury.

Ces protestations avaient pris un tel caractère d'acuité que le ministre prit le parti de consulter à ce sujet, séparément d'abord, chacune des sections du jury. Mais les résultats de ces consultations ayant été contradictoires, une assemblée générale du jury des Beaux-Arts de l'Exposition de 1889 a été réunie.

La discussion a été longue et animée : au vote, les deux articles précités ont été maintenus sans aucune modification.

Pendant la même séance, l'assemblée a décidé qu'une demande serait adressée

au ministre pour faire commencer, dès maintenant, la composition du modèle de diplôme qui sera attribué aux exposants récompensés à l'Exposition universelle de 1889.

Le jury a l'intention de demander que ce modèle soit gravé, comme cela fut fait en 1855 : le diplôme fut dessiné par Ingres et gravé par Calamatta ; il est resté une œuvre d'art très remarquable. Tandis qu'en 1878 le diplôme dessiné par Paul Baudry fut reproduit par un procédé photographique, genre de reproduction très inférieur et nullement artistique. Les épreuves, depuis cette dizaine d'années, ont beaucoup perdu et sont aujourd'hui presque effacées.

Nous avons déjà dit qu'un desaccord venait de s'élever entre l'administration de l'Assistance publique et la Société des artistes français. Cette dernière ne paye qu'un droit de 3 pour cent sur le produit des entrées au Salon, tandis que les théâtres, concerts et autres spectacles sont soumis au 10 pour cent pour le droit des pauvres. En conséquence, l'Assistance publique, après avoir vainement tenté une transaction avec la Société des artistes, a assigné celle-ci devant le Conseil de préfecture et un procès s'est engagé.

Le Conseil municipal de Paris a été amené à s'occuper de la question. La commission de l'Assistance publique, par l'organe de son rapporteur, M. Daumas, assimile le Salon annuel à une salle d'exhibition dont l'entrée est payante. Elle établit que, depuis l'année 1881 jusqu'au 31 décembre 1887, la Société des artistes a réalisé une recette brute de 2,261,033 fr. et que, tous frais payés, elle a obtenu un produit net de 896,685 fr. Dès lors, si on exigeait d'elle la taxe entière de 10 %, son produit net serait encore assez considérable pour faire face aux exigences du programme, généreux d'ailleurs, qu'elle s'est tracé. Aussi, au nom de la commission, M. Daumas invite-t-il l'Assistance publique à « poursuivre par toutes voies de droit, le droit plein de 10 % ».

M. Bompard répond que la Société des artistes paye déjà un certain droit pour les pauvres, et qu'elle accorde chaque année des sommes importantes aux malheureux, indépendamment des secours qu'elle accorde aux artistes dans le besoin. M. Bompard rappelle que la Société a versé 20,000 fr. pour les blessés du Tonkin, 17,000 fr. pour les victimes de l'Opéra-Comique et 50,000 fr. pour un asile. Il ajoute qu'il ne s'agit pas, dans l'espèce, d'une société ayant pour but un plaisir public, mais d'une association syndicale qui cherche à la fois à défendre les intérêts collectifs des artistes et à soulager les misères par la création d'œuvres de bienfaisance. M. Bompard conclut en demandant à ses collègues d'émettre le vœu que le directeur de l'Assistance publique recherche, avec la Société, les bases d'une transaction qui mettrait fin au procès.

Mais le Conseil repousse cette proposition et approuve les conclusions du rapport de M. Daumas. Le procès va donc suivre son cours.

Le conseil supérieur des Beaux-Arts, qui est chargé de décerner le prix du Salon, a décidé, par 20 voix contre 4, que, cette année, ce prix ne serait pas décerné.

Il a accordé des bourses de voyage aux artistes dont les noms suivent :

Peinture. — MM. R. Gilbert, Lobre, Sinibaldi, Eliot.

Sculpture. — MM. Larroux, Marioton, Michel Cazin.

Architecture. — M. Laffolye.

Gravure et lithographie. — M. Alex. Lunois.

Le prix du Salon n'étant pas décerné, deux bourses de voyage supplémentaires ont été accordées à M. Debrie, architecte, à M. Henri Dubois, graveur en médailles.

Le prix Marie Bashkritseff a été attribué à M. Jean Brunet.

L'État a fait au Salon de nouvelles acquisitions ; en voici la nomenclature :

En peinture : MM. Dantan, *Consultation ;* Pointelin, *Paysage ;* Mlle Robiquet, *Soir de bataille ;* Barillot, *Ouistreham ;* Vayson, *Gardeuse de moutons ;* Garibaldi, *Avignon ;* Gelhay, *Laboratoire ;* de Latouche, *l'Accouchée ;* Zakarian, *Nature morte ;* Zorn, *Pêcheur ;* Desbrosses, *Paysage ;* Dufour, *Avignon ;* Gay, *Benedicite ;* Mlle Fleury, *Abri de Varech ;* Harpignies, *Paysage ;* Lavieille, *la Nuit ;* Brouillet, *l'Amour aux champs ;* Casile, *la Durance ;* Dauphin, *Escadre de la Méditerranée ;* Saint-Germier, *Départ pour la procession ;* Quinsac, *Tentation ;* Gagliardini, *Grande-Rue à Circourt ;* Poilleux-Saint-Ange, *le cardinal d'Amboise ;* Geoffroy, *Collier de misère*, P. Colin, *Paysage ;* Guillon, *Menton ;* Isenbart, *Paysage ;* Cartier, *Paysage ;* Olive, *Marseille ;* Sallé, *Cours d'anatomie ;* Surand, *les Voiles jaunes ;* Dameron, *Paysage ;* Destrem, *Agar ;* Lamy, *Pâquerette ;* Watelin, *Paysage ;* Toulmouche, *Envoi de fleurs ;* Renan, *le Jourdain ;* Nozal, *Paysage ;* Moreau de Tours, *le Drapeau,* Grivolas, *Fleurs ;* Garaud, *Paysage ;* Mlle Viteau, *Fleurs ;* Leyendeeker, *Paysage ;* Faure, *les Deux mères ;* Deschamps, *Consolatrice des affligés ;* P. Dupuis, *Démasquée ;* Crès, *Distribution de prix au Prytanée de La Flèche ;* Couturier, *Un coin de conversation ;* G. Golin, *Novillada ;* Bertin, *Philémon et Baucis.*

En sculpture : MM. Aubé, *François Boucher ;* Levasseur, *Après le combat ;* Aizelin, *Agar et Ismaël ;* Michel, *la Fortune ;* Valton, *Lionne blessée ;* Béguine, *Buste de Corot ;* Steiner, *Père nourricier ;* Ringel, *la Saga ;* Puech, *la Muse*

d'André Chénier; Labatut, *Roland à Roncevaux;* Fagel, *Buste de M. Chevreul,* bronze; Rodin, *Buste de femme*, marbre; Carlès, *Retour de chasse*, groupe bronze; Escoula, *Baigneuse,* groupe marbre; Guilloux, *Orphée,* statue marbre; Baffier, *Buste de femme*, marbre; Houssin, *Phaéton*, statue plâtre; Jacquemin, *Buste de Claude Lorrain,* bronze; Eug. Marioton, *Chactas,* statue marbre; Allouard, *Lutinerie*, groupe marbre; Mathet, *Hésitation*, statue marbre; Pilet, *Un coup de vent*, statue marbre; Gros, *la Verrerie antique,* bas-relief verre; Icard, *David*, statue marbre; Barbaroux, *la Nuit,* statue plâtre; Jacquot, *Nymphe et satyre*, groupe plâtre.

Voici la liste des œuvres d'art que la commission municipale des beaux-arts, après plusieurs visites au Salon, a arrêtée en vue des achats qui seront proposés au Conseil municipal.

Sculpture: *Frère et Sœur*, d'Albert Lefeuvre; *Maternité*, de Cordonnier; *Jeune Baigneuse,* marbre, par Escoula; *Buste de M. Chevreul,* bronze, de Fagel; le *Drapeau*, bas-relief, par Gardet; *Sauvée!* par Hector Lemaire, groupe représentant un sapeur-pompier sauvant une femme à l'incendie de l'Opéra-Comique; *Lionne blessée*, bronze, de Valton.

Dans la section de peinture, la commission désigne: l'*Atelier de teinture aux Gobelins,* de Gilbert; les *Meuleurs*, de Gueldry; les *Chaudronniers*, par Tannoux; les *Bûcherons*, de Beaudoin; *En retenue*, de Truphème; *Sortie de classe*, de Geoffroy.

Enfin, la *Rue des Prêtres-Saint-Étienne-du-Mont* et la *Rue des Marmousets*, deux aquarelles de Homo.

La commission proposerait, en outre, au Conseil général d'acheter un tableau de Thirion intitulé: *Origine de l'institution de Berck-sur-Mer*.

L'ensemble de ces acquisitions nécessiterait une somme de 80,000 francs.

Les résultats financiers qu'a donnés l'exploitation du Salon de 1888 par la Société des artistes français, ont été très brillants; il y a eu pourtant une légère diminution sur les recettes de l'année précédente. Les recettes de 1888 ont été de 330,675 fr., contre 340,834 francs en 1887. Il faut dire que, l'année dernière, on avait encaissé 21,000 francs pour la seule journée du vernissage; tandis que, cette année, le jour du vernissage a été gratuit: pour ce seul jour, on a relevé 25,000 entrées.

Au demeurant, il restera cette année plus d'argent entre les mains de la Société

des artistes français, car sur la recette de l'année dernière, 17,000 francs environ avaient été prélevés pour les victimes de l'Opéra-Comique.

Comme affluence de public, la plus forte journée a été celle du dimanche 13 mai, où on a relevé dans la matinée 5,291 entrées payantes et 37,785 entrées gratuites durant l'après-midi; au total : 43,076 visiteurs. Ajoutons enfin que le mois de mai a donné des résultats bien meilleurs que le mois de juin. La recette totale se divise en 213,825 fr. encaissés en mai et 116,850 francs encaissés en juin.

Par ces résultats, il est aisé de se convaincre que le comité de la Société était bien mal venu à prêcher misère devant le ministre qui, en échange de la concession gratuite du palais des Champs-Élysées, demandait que l'entrée au Salon fût gratuite pendant l'après-midi du jeudi. On voit, par là, combien étaient spécieuses les prétendues craintes de déficit invoquées par le comité pour se refuser à cette mesure libérale. La Société des artistes français peut être rassurée sur son avenir commercial.

Les architectes prenant part au concours pour la construction de l'hôpital Debrousse (fondation Alquier), ont, sous la présidence de M. d'Échérac, inspecteur de l'Assistance publique, assisté de M. Darlot, membre du conseil municipal, et de M. Goupy membre du conseil de surveillance de l'Assistance publique, procédé à l'élection des trois jurés laissés à leur choix. Ont été élus : MM. Vaudremer, Raulin et Dutert. Ont été désignés comme jurés supplémentaires : MM. de Baudot et Pascal.

Le jury a procédé au classement des avant-projets ; ses décisions ont été les suivantes : une prime de 3,000 francs a été attribuée à MM. Bernard et Dezermaux, qui ont fait, en collaboration, le projet classé avec le nº 1 ; une prime de 2,000 francs a été décernée à M. Hermain; une autre à MM. Delaage père et fils, et Bonnenfant (en collaboration); des primes de 1,000 francs à MM. Lebrun, Roche et Michelin.

On nous annonce, de Limoges, la fondation, dans cette ville, d'une « Société des amis des arts, » sous la présidence de M. Laporte, gendre du regretté Adrien Dubouché qui fonda le musée céramique de Limoges. Cette société organisera une exposition artistique, qui s'ouvrira dans les premiers jours de septembre. Elle se propose de concourir, dans la mesure de ses moyens, à l'accroissement des collections de peinture et de sculpture du musée de Limoges, de développer dans cette ville le goût des arts par de fréquentes expositions

auxquelles seront convoqués les artistes de Paris, et de favoriser de toutes ses forces le relèvement artistique de la ville de Limoges.

A l'hôtel Drouot, la vente des dessins anciens de toutes les écoles, relatifs à la décoration et à l'ameublement, formant la collection de feu M. J. Carré, a produit 48,631 francs. La ville de Paris a acheté pour le musée Carnavalet soixante-six dessins au crayon noir et à la plume avec lavis de sanguine et de sépia, représentant les monuments funèbres, dessins d'après les tombeaux et les mausolées des églises et couvents de Paris, vendus 370 francs. Le musée des Arts décoratifs a acquis cinq lots : quatorze dessins au lavis d'encre de Chine et d'aquarelle, du dix-huitième siècle, modèles pour ceinturons, colliers, aigrettes et bijoux divers, adjugés 490 francs. Un dessin à la plume par J.-A. Meissonier, représentant une cafetière avec anse formée par une sirène, payé 400 francs. Quatre dessins différents à la plume et lavis d'encre de Chine de l'école française du dix-huitième siècle, représentant les divers côtés de la table du Palais-Royal, payés 385 francs. Un dessin de Pineau, vendu 312 francs, et deux compositions d'arabesques, par Lalande, 225 francs. Dans la même adjudication, on a vendu 5,505 fr., soixante-dix-sept dessins par L. Prieur, à la plume et au lavis, rehaussés de couleur en partie sur fond teinté et représentant des titres de livres, des écussons, des frises et des arabesques.

La vente des livres sur l'escrime, l'histoire de l'épée, la chasse et les femmes, provenant de la collection du peintre Édouard de Beaumont, a produit 8,065 fr. Signalons un bel exemplaire de l'ouvrage de Sainct Disdier, Paris, imprimé par J. Mettayer et M. Challenge, 1573. Ce livre, fort recherché, est le premier ouvrage qui ait paru en France sur l'art de l'escrime ; il a été vendu 1,500 francs. On a payé 160 francs un manuscrit d'Édouard de Beaumont. Ces notes et copies, faites sur les originaux par de Beaumont, représentent la somme des recherches auxquelles il a consacré sa vie d'artiste et d'antiquaire. C'est une véritable encyclopédie de l'épée. Cet ouvrage est divisé en plusieurs chapitres portant les désignations et noms des parties de l'épée. On y trouve les dessins représentant les épées léguées au musée de Cluny.

L'Institut national agronomique vient d'inaugurer dans ses jardins, qui faisaient partie autrefois de l'École de pharmacie, à l'angle des rues Claude-Bernard et de l'Arbalète, la statue de l'un de ses professeurs les plus éminents, Léonce de Lavergne. Ce bronze, d'une belle exécution et d'une ressemblance achevée, est

l'œuvre de notre collaborateur, le sculpteur Alfred Lanson. La face principale du piédestal porte cette inscription : « A Louis-Gabriel-Léonce Guilhaud de Lavergne, né à Bergerac, le 24 janvier 1809, mort à Versailles le 18 février 1880. » Sur les autres façades sont les titres et qualités de l'agronome et la liste de ses principaux ouvrages. Ce monument a été élevé par souscription publique.

M. Maximilien Bourgeois a été chargé d'exécuter le modèle de la médaille commémorative du Congrès tenu au mois de décembre 1887 pour l'élection du président de la République. La médaille, en bronze, a 70 millimètres de diamètre; sur la face se détache le profil d'une tête de République, coiffée du bonnet phrygien et laurée; sur le revers, on lit une inscription, entourée d'une couronne de chêne, mentionnant l'élection de M. Carnot et la date de l'événement (3 décembre 1887). Au-dessous de cette inscription se trouve un cartouche destiné à recevoir le nom du membre du Congrès, sénateur ou député, titulaire de la médaille.

A Montbrison, ville natale de Victor de Laprade, on a inauguré, ces jours derniers, la statue élevée au poète de *Psyché*. C'est sur l'initiative de la Société archéologique et littéraire du Forez, « la Diana », et grâce au zèle de ses membres que la souscription pour ce monument a été couverte en peu de temps. La glorification, tardive pour tant d'autres, ne se sera pas fait attendre pour Victor de Laprade, mort depuis cinq ans à peine.

L'Académie française avait délégué, pour la représenter à la cérémonie d'inauguration, le propre successeur au fauteuil de Laprade, M. François Coppée, qui a prononcé, au nom de l'illustre Compagnie, un discours que nous regrettons de ne pouvoir, faute de place, citer en entier, et dont voici un fragment :

« Dans ce siècle finissant, où notre poésie nationale a brillé d'un si prodigieux éclat, où tant de cordes d'or ou d'airain ont été ajoutées à la lyre française, où Lamartine a coulé comme un fleuve d'harmonie, où Victor Hugo a soufflé comme une tempête de sublime, aucun poète peut-être, — je parle seulement ici de ceux qui ont gravi les hautes cimes de l'art, — aucun poète n'a su mettre dans ses ouvrages, au même degré que Victor de Laprade, ce mérite suprême, l'absolue et parfaite unité. Nous pouvons d'autant mieux le reconnaître aujourd'hui que l'œuvre est terminée, complète, et que nous la jugeons dans son ensemble, avec le recul nécessaire. Elle nous offre le rare phénomène d'une inspiration sans défaillance et qui n'a pas connu de déclin, d'une inspiration toujours sereine, toujours élevée, toujours mise au service des grands sentiments, des généreuses pensées, qui anime de son souffle puissant et pur la

moindre strophe, le moindre vers du poète, et qui imprime à toutes ses productions le même caractère de noblesse, de grandeur et de beauté.

« Cette unité, qui me frappe et que j'admire chez Victor de Laprade, n'est ni de la monotonie, ni surtout de l'immobilité. Au contraire, son esprit a toujours suivi une marche progressive et n'a pas cessé, par d'heureuses métamorphoses, de se rapprocher de la perfection. Ceux qui auraient pu craindre qu'il ne s'attardât dans un panthéisme plein de poésie sans doute, mais un peu brumeux et incertain, qu'il ne restât absorbé dans le rêve mystique où le plongeait la contemplation de la nature, ont été bien vite rassurés. Ils ont vu l'auteur de *Psyché* et d'*Hermia* devenir délicieusement chrétien dans les *Poèmes évangéliques*, s'enflammer jusqu'à la satire pour la défense de sa foi et de ses convictions, unir dans *Pernette* le drame à l'idylle, trouver, pendant les désastres de l'invasion allemande, des accents inoubliables de douleur et de patriotisme, répandre enfin, dans le *Livre d'un père*, les mâles et charmantes tendresses de son cœur. C'est ainsi que ce cher poète se transformait en se perfectionnant et, sans jamais déserter l'idéal, s'imprégnait toujours davantage de vie et de vérité, se laissait gagner de plus en plus par les émotions humaines. Le grand chêne avait d'abord exhalé vers le ciel, comme un hymne et comme un encens, les murmures et les parfums de son âme virginale ; mais, plus tard, des orages ont agité ses branches sombres, les oiseaux l'ont peuplé de nids frémissants et l'ont empli d'exquises chansons.

« Chez Victor de Laprade, l'existence vaut l'œuvre, la dignité morale égale le don poétique. Homme de tradition et de fidélité, modeste d'esprit, fier de cœur, indépendant surtout et désintéressé, il a vécu toujours selon l'honneur et le devoir ; et à l'heure de la disgrâce, je dirais presque de la persécution, il a montré le plus simple et le plus ferme courage. Cette âme virgilienne avait le stoïcisme d'un Caton. »

La statue est l'œuvre de M. Bonnassieux, de l'Institut : le poète est debout, les yeux levés vers l'infini comme pour y chercher l'inspiration, ses mains tiennent des tablettes, il s'appuie à un fût de colonne sur lequel sont gravés les titres de ses ouvrages dans leur ordre chronologique.

Dans le jardin du Luxembourg, des ouvriers creusent actuellement le sol à l'extrémité de l'allée des Platanes, située tout près du musée, pour y jeter les bases du monument à la mémoire d'Eugène Delacroix, dont l'exécution a été confiée au sculpteur Dalou.

Cette année, la fête nationale a été l'occasion de l'inauguration de trois monuments : le 13 juillet, du monument de Léon Gambetta ; le 14, de la statue équestre d'Étienne Marcel ; le 15, de la statue du sergent Bobillot.

Le monument de Gambetta, qui se dresse dans la cour du Carrousel, a été érigé par souscription nationale. Il se compose d'une haute pyramide, de plusieurs groupes et statues allégoriques, et de l'image du tribun, qui est représenté prononçant une harangue, le bras tendu, la tête relevée, dans l'attitude mouvementée qui lui était familière dans le feu du discours. Le projet de ce monument fut mis au concours, ce sont MM. Aubé, sculpteur, et Boileau, architecte, désignés parmi les concurrents, qui l'ont exécuté. Nous n'oserions affirmer que, dans le magnifique cadre que lui font les constructions du nouveau Louvre, cette œuvre ne soit pas quelque peu écrasée par le style grandiose des palais qui l'avoisinent; considérée en soi, avec son aspect de cippe funéraire, ses figures d'un groupement heurté et d'une exécution défectueuse pour la plupart, avec la profusion d'inscriptions qui envahissent jusqu'aux moindres surfaces planes, elle manque totalement d'harmonie dans les lignes, et surtout de style. Le seul éloge à faire de ce monument est dans l'intention éminemment respectable qui en a été l'origine et parce qu'il est la réalisation d'un pieux souvenir par lequel les amis de Léon Gambetta ont voulu honorer sa mémoire et son patriotisme.

Le gigantesque piédestal qui, depuis plusieurs mois, domine la terrasse de l'Hôtel de Ville en bordure sur le quai, a été préparé pour recevoir la statue équestre d'Étienne Marcel, mise au concours par le Conseil municipal de Paris. Le projet adopté est celui du sculpteur Idrac qui est mort avant d'avoir pu terminer son œuvre et qui a été suppléé, sur la désignation du Conseil municipal, par M. Marqueste dont le projet avait été classé le second. On se souvient de l'incident qui se produisit au sujet de la fonte de ce bronze qui, paraît-il, n'avait pas été fondu d'une seule pièce. Il faut noter que le groupe équestre a environ 5 mètres de hauteur. La statue a été refondue, et le 14 juillet, le Conseil municipal a présidé à la cérémonie d'inauguration. Fièrement campé sur son cheval qu'il maintient d'une main, le prévôt présente de l'autre la charte. On s'accorde à louer la belle allure de ce monument.

Depuis l'éclatant fait d'armes où Bobillot fut blessé mortellement, au Tonkin, l'héroïque sergent est rapidement devenu l'un des types les plus sympathiques et les plus admirés de notre histoire militaire contemporaine. Sa statue, œuvre du sculpteur Pâris, dont le modèle a été exposé naguère aux Champs-Élysées, devant la porte principale du palais de l'Industrie, occupe l'emplacement qui se trouve à l'intersection des boulevards Voltaire et Richard-Lenoir, en face de la mairie du XIe arrondissement, et de la statue de Ledru-Rollin dont le piedestal a déjà servi, tour à tour, à supporter une statue du Prince Eugène, puis le bronze

de Voltaire, d'après le marbre de Houdon du foyer de la Comédie-Française. Ce bronze, fortement endommagé pendant le siège de Paris, fut retiré de là pour être réparé, et finalement érigé dans le square Monge. Quant à la statue du fils de Joséphine Beauharnais, peut-être en cherchant bien la retrouverait-on parmi le stock d'œuvres d'art de toute origine qui composent le musée municipal d'Auteuil dont nous avons parlé précédemment.

Le 23 juillet dernier, a eu lieu l'inauguration, à Sorèze (Tarn), d'une statue du père Lacordaire, érigée par les soins de ses anciens élèves. C'est au collège de Sorèze qu'il dirigeait, que le grand orateur a fini ses jours. Sa statue est l'œuvre de M. Girardet.

La Société des gens de lettres ouvre une souscription pour l'érection à Paris d'une statue à Balzac.

La Société des gens de lettres s'est inscrite pour 1,000 francs, la Société des auteurs dramatiques s'est inscrite pour la même somme.

Les travaux qu'on exécute, à la place Maubert, pour y établir le piédestal de la statue d'Étienne Dolet, ont dû être interrompus, les ouvriers ayant rencontré les eaux de la Seine en quantité considérable. On sait, en effet, qu'une partie de ce quartier est en contre-bas du fleuve. L'inauguration du monument, primitivement fixée au 14 juillet, a été être retardée.

Nous allons clore — pour cette fois — le cortège des statues par celle de William Shakespeare. Paris la devra à la libéralité d'un Anglais, M. William Kinghton, auteur de plusieurs ouvrages littéraires, et vice-président de l'Association littéraire internationale. Le Conseil municipal, en acceptant ce généreux don, a chargé son bureau de transmettre au donateur les remerciements de la ville, et choisi pour l'emplacement du monument, le terre-plein situé au croisement de l'avenue de Messine avec le boulevard Haussmann. L'auteur de la statue est M. Fournier; le piédestal sera construit par M. Deglane, le jeune architecte à qui l'on doit l'intéressante restitution du palais des Césars sur le Palatin, exposée au Salon de 1888, et qui a valu à son auteur la médaille d'honneur dans la section d'architecture.

Le mois dernier a eu lieu, à la villa Médicis, l'exposition annuelle des œuvres des pensionnaires de l'Académie de France, en attendant l'envoi à l'École des Beaux-Arts. La reine, nous écrit-on, a fait une visite à cette exposition, le jour de l'inauguration. Les honneurs ont été faits par M. de Mouy, notre ambassadeur, et par M. Ernest Hébert, directeur de l'Académie. Sa Majesté a pris un vif intérêt aux œuvres exposées et s'est fait présenter chacun des pensionnaires.

Une exposition d'œuvres d'artistes français s'est ouverte à Londres récemment, à laquelle un grand nombre de peintres de notre pays ont pris part. L'inauguration s'est faite avec un certain éclat ; à cette occasion, M. de Ménorval, membre du Conseil municipal de Paris, a prononcé l'allocution suivante, au nom de la Ville de Paris :

« Nous inaugurons aujourd'hui une entreprise entièrement due à l'initiative privée. Ce n'est pas à Londres, dans ce pays où la liberté, avec tous ses droits et ses devoirs, s'est implantée de temps immémorial, que j'ai besoin de rappeler le proverbe : « Aide-toi le Ciel t'aidera. » Il est chez vous de morale courante ; vous savez qu'un peuple n'est vraiment grand que par ses efforts personnels, et quand il ne se repose pas constamment sur les pouvoirs publics pour obtenir la satisfaction de ses intérêts.

« Nous commençons, nous Français, à vous imiter en cela, et l'un de mes meilleurs compatriotes, M. Hervé du Lorin, a cru que les circonstances étaient favorables pour qu'il vînt vous soumettre les travaux de nos artistes. Je le remercie publiquement des peines qu'il s'est données, et je le félicite de la vaillance avec laquelle il a surmonté les difficultés de la première heure. A vous maintenant, Mesdames et Messieurs, de juger les œuvres qui sont là sous vos yeux.

« A la veille de célébrer le centenaire de 89 et d'y convier toutes les nations, la France, tranquille sur sa force défensive, n'est animée que de sentiments pacifiques. Si elle recherche une supériorité, c'est celle que peut donner le libre développement des sciences, des lettres et des arts, et si, dans cette lutte, elle se rencontre avec vous, c'est sur un terrain où l'on peut rester rivaux, sans jamais devenir ennemis. Pour ne parler que des arts, vous pouvez examiner en connaisseurs sérieux les toiles exposées ici ; vous avez tenu une place brillante au XVIIe et au XVIIIe siècle ; vous comptez encore des maîtres dignes de leurs devanciers, et si l'École anglaise n'est pas plus connue, c'est peut-être parce que vos œuvres conservées dans de magnifiques collections particulières, sont relativement rares sur le continent. Vous attirez pourtant les étrangers par les trésors que vous avez réunis au British Muséum et à la National Gallery ; mais, je ne crains pas de l'avouer, vous excitez la jalousie, même d'un représentant de la

Ville de Paris, par cette incomparable création que l'on appelle le Musée de South Kensington. Je l'ai vu, il y a plus de vingt ans, lors de sa naissance, humblement installé dans de pauvres constructions; j'ai suivi ses progrès; je le retrouve aujourd'hui dans un édifice grandiose, dont la valeur n'en est pas moins bien inférieure à celle des objets qu'il contient.

« Le Beau vous préoccupe donc à juste titre; donnez quelques-uns de vos instants à ces quelques centaines de tableaux, la plupart fort remarquables. tous œuvres d'artistes déjà lauréats de France. La tendance générale que dénote l'ensemble, c'est l'absence de parti pris, l'originalité sans recherche, la nature étudiée de très près, mais toujours interprétée. Pour moi, l'artiste doit être poète, dans une grande mesure, c'est-à-dire créateur; il doit avoir un idéal, il doit voir en beau, et, s'il est vrai que la nature est inimitable, c'est pour cela que l'art vrai a pour but de faire plus beau que nature. Si, en outre, le peintre, à la perfection du dessin et de la couleur sait joindre l'expression des pensées qui l'animent, il est un maître !

« Je vous remercie de l'attention que vous m'avez prêtée; j'espère que cette réunion pourra contribuer à resserrer les liens affectueux de deux nations faites pour se comprendre et s'estimer. Au nom de la Ville de Paris, je salue la Ville de Londres, foyer d'art et de lumière. L'Europe moderne a deux Athènes: Londres, Paris! Tant que ces deux cités sœurs se croiront solidaires de la paix du monde, l'Humanité marchera resplendissante dans la voie du Vrai et du Beau qui se confondent avec le Bien. »

L'un des artistes qui ont contribué à la décoration du Panthéon, le peintre Théodore Maillot, vient de mourir subitement, à Passy; il était âgé de soixante-deux ans. Après avoir été l'élève de Picot et de Drolling, il obtint le prix de Rome en 1854. Sa spécialité bien connue était la peinture murale. Dans ce genre les peintures que M. le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, lui commanda pour la chapelle de Sainte-Geneviève, au Panthéon, demeureront son œuvre la plus importante : dans plusieurs panneaux il a représenté diverses épisodes pris dans la vie de la patronne de Paris, avec une curieuse recherche archaïque, mais dont la note décorative n'est guère en rapport avec le caractère de l'édifice; ce qui, du reste, n'ôte rien à la valeur de ces peintures ni au talent de l'auteur.

L'architecte du nouveau lycée Louis-le-Grand, actuellement en construction, M. Félix Roguet, est mort à Paris, ces jours derniers. Il était né à Chalon-sur-Saône, en 1822. Ancien architecte de la Ville de Paris, il prit une part impor-

tante à la restauration de divers monuments, des églises Saint-Séverin et Saint-Germain-l'Auxerrois, de la tour Saint-Jacques, de l'hôtel Carnavalet. M. Roguet a été, en outre, le collaborateur de Ballu dans la construction de la Trinité et de Sainte-Clotilde. La restauration du château de Chenonceaux, qu'il a dirigée avec un goût admirable, suffirait à montrer quel artiste délicat il fut. Il avait, d'ailleurs, acquis de bonne heure la réputation d'un dessinateur de grand talent ; il a publié une monographie de la Cathédrale de Reims, dont il avait dessiné, suspendu à la voûte dans un panier, tout le portail occidental.

M. Armand, l'architecte qui peut être considéré comme le créateur du type de la gare de chemin de fer, vient de mourir à l'âge de quatre-vingt-deux ans. A partir de 1839, il a dirigé les premiers travaux entrepris en France pour l'organisation des voies nouvelles, et construit l'ancienne gare Saint-Lazare que l'on est en train de démolir pour la remplacer par un édifice beaucoup plus vaste, les gares de Versailles, de Lille, d'Amiens, d'Arras, de Saint-Quentin, de Douai, etc.

Une artiste qui avait acquis une grande réputation comme peintre de fleurs, Mme Éléonore Escallier, vient de mourir à Sèvres. Elle avait étudié la peinture avec Ziegler, et se fit bientôt remarquer par les tableaux de fleurs qu'elle envoya aux divers Salons ; ces œuvres témoignent du goût le plus délicat et d'un rare talent dans la composition et dans l'ordonnance décorative. Plusieurs d'entre eux ont été exécutés en tapisserie. Mme Escallier a participé à la décoration du palais de la Légion d'honneur par une série de panneaux de fleurs. Elle était attachée en qualité de peintre décorateur, à la manufacture nationale de Sèvres où elle sera difficilement remplacée.

On annonce la mort, à Auvers-sur-Oise, de l'aquafortiste Paul Rajon. Artiste délicat et consciencieux, élève de Gaucherel et de Léopold Flameng, il envoyait aux Salons annuels des planches souvent remarquées par le fini de l'exécution. Il a gravé plusieurs séries d'illustrations pour les éditions de bibliophiles.

Nous avons le regret d'annoncer la mort d'un des plus assidus collaborateurs de l'*Artiste*, le comte Édouard de Barthélemy d'Hustel, qui, durant près de trente ans, a publié dans cette revue des études bibliographiques fort appréciées,

plus spécialement sur les ouvrages littéraires et historiques, relatifs aux dix-septième et dix-huitième siècle. Sur cette période, son érudition était unique ; il en a donné la mesure dans plusieurs publications sur les généalogies et les alliances des principales familles de France, dont nul ne connaissait l'histoire mieux que lui : on ne cesse de les consulter avec fruit, lorsqu'on veut être éclairé sur la chronique privée de cette époque. Ses derniers livres sont : *les Correspondants de la marquise de Balleroy* et la *Gazette de la Régence*, journal intime que M. de Barthélemy attribuait à Jean Buvat, et qu'il publiait l'année dernière, avec de nombreuses annotations et un index, d'après le manuscrit de la Bibliothèque de La Haye. M. de Barthélemy était né en 1830 à Angers.

La mort vient encore une fois de faire un vide dans la section de gravure de l'Académie des Beaux-Arts : après Bertinot dont nous avons annoncé dernièrement le décès et dont le siège est échu à M. Roty, voici le graveur Alphonse François qui vient de mourir subitement. Depuis 1872, il faisait partie de l'Institut où il avait remplacé Forster. A l'exposition universelle de 1867, il avait obtenu une médaille d'honneur avec le *Couronnement de la Vierge* d'après Fra Angelico da Fiesole. Il laisse un nombre important de portraits gravés, d'une facture magistrale et d'un beau style, notamment celui de M. Henriquet-Dupont, son maître et son collègue à l'Académie. Plusieurs tableaux de Paul Delaroche ont été reproduits par lui d'une manière remarquable qui fait singulièrement valoir les originaux. Il a interprété, dans des planches très colorées, des œuvres de Titien, du Corrège et de Paul Véronèse. François était né à Paris, en 1811.

Le sculpteur Etex, l'auteur de deux des groupes gigantesques qui décorent l'arc-de-triomphe de l'Étoile, est mort à Chaville, le mois dernier, à l'âge de quatre-vingts ans. Antoine Etex qui a été tout à la fois sculpteur, peintre, graveur et architecte, était le descendant de Coustou. Élève de Dupaty, de Pradier, d'Ingres et de Duban, ce fut un artiste extraordinairement doué ; il laisse un nombre considérable d'œuvres dans les divers genres pour lesquels il s'était ardemment passionné. Si l'exécution n'a pas toujours été à la hauteur de ses conceptions grandioses, s'il a pu souvent se croire méconnu par ses contemporains, il n'en reste pas moins l'un des artistes les plus convaincus et les plus méritoires de ce siècle. L'énumération complète de ses œuvres serait longue à faire : comme architecte, il a édifié plusieurs tombeaux, entre autres celui de Géricault et, en ces derniers temps, celui d'Albert Liouville ; comme graveur, il a composé et exécuté au trait plusieurs séries de planches

inspirées par les tragédies d'Eschyle et de Sophocle, et qui sont d'un puissant caractère. Parmi ses peintures, nous mentionnerons : *Faust et Marguerite*, une *Fuite en Égypte*, l'*Eurydice* qui appartient au musée du Luxembourg, etc. Ses principales œuvres de sculpture sont : un *Caïn* de proportions colossales, qui figura au Salon de 1833 ; la statue de *Rossini* à l'Opéra, celles de *Blanche de Castille* au musée de Versailles, et de *Saint-Augustin* à l'église de la Madeleine ; le *Général Lecourbe* à Lons-le-Saulnier, le monument d'*Ingres* à Montauban, et une quantité de bustes de célébrités contemporaines. Jusqu'en ces dernières années, Etex exposait aux Salons annuels. Dans l'*Artiste*, il publia jadis quelques articles de critique d'art. Il s'occupa également de politique, collabora à divers journaux et fut, mais sans succès, en 1848, candidat à la Constituante. On prétend que, dans une de ses dernières œuvres, l'*Œuvre*, M. Emile Zola a pris Etex pour modèle de l'un des principaux personnages du roman; d'ailleurs, cette existence d'artiste, fiévreuse et mouvementée, que tant de labeur et d'agitations ont remplie, n'est-elle pas tout à fait elle-même, tout un curieux roman ?

Un procès intenté par le peintre belge Jan Van Beers à un prétendu contrefacteur de ses œuvres, devant le tribunal de Bruges, a été l'occasion de piquantes révélations sur la petite industrie qu'exerçait M. Van Beers lui-même. L'aventure a fait grand bruit à Paris comme en Belgique; voici le récit qu'en donne la *Chronique* de Bruxelles :

Tout le monde connaît les innombrables tableautins du peintre Van Beers, qui s'est fait une spécialité de peindre les petites dames, dans les attitudes les plus penchées et les déshabillés les plus indiscrets. L'artiste a ses admirateurs convaincus et ses détracteurs féroces. Il est un point, cependant, sur lequel les uns et les autres étaient d'accord : c'était pour rendre hommage à la prodigieuse activité de ce peintre, dont chaque panneau est une œuvre de laborieuse patience et qui n'en arrivait pas moins à inonder de ces machinettes les marchés d'Europe et d'Amérique. Comment, diable, s'y prend-il, se demandait-on, pour produire tant que cela ? Aujourd'hui, le mystère est éclairci, comme on le verra plus loin; il est établi qu'il existe à Paris une fabrique de tableaux à la marque Van Beers. Ce qu'il y a de plus original dans l'affaire, c'est que cette usine de conserves à l'huile était dirigée par M. Van Beers lui-même. Les conclusions du procureur du roi ont été dures pour lui, et il n'a pas, semble-t-il, à se féliciter d'avoir intenté ce procès.

Voici les faits tels qu'ils ont été exposés par M. le juge d'instruction Decock, premier témoin entendu : — « Au cours du mois d'août dernier, le peintre Van Beers, se trouvant en villégiature à Ostende, remarqua à l'étalage d'un magasin quatre tableaux signés de son nom. M. Van Beers porta plainte au commissaire de police, prétendant que les tableaux étaient faux. Une instruction fut ouverte, et les quatre tableaux furent saisis conformément à la loi de 1886. Le marchand fit connaître qu'il tenait les tableaux en consignation de M. Baudouin Roland, marchand de tableaux à Anvers. Celui-ci, mis en prévention, n'hésita pas à déclarer que les tableaux devaient être considérés comme authentiques ; qu'en effet ceux-ci avaient été vus chez lui par le peintre Elsman Semenowsky, qui lui avait affirmé y avoir travaillé avec Van Beers; qu'au surplus il était à sa connaissance que Van Beers faisait confectionner par d'autres des copies de tableaux

qu'il mettait ensuite, sous sa signature, dans le commerce. M. Elsman confirma ces assertions devant le magistrat instructeur. »

Le second témoin qui comparaît à l'audience est le plaignant Jan Van Beers, peintre à Paris. Il déclare : — « Je persiste dans ma plainte, j'affirme que trois des tableaux saisis portent une fausse signature; quant au quatrième, représentant une Monténégrine, je crois, après examen, qu'il est authentique. »

Elsman Semenowsky, peintre à Paris, déclare : — « J'ai travaillé plusieurs années dans l'atelier de Van Beers et aussi chez moi, pour son compte. Il exploitait mon talent à son profit. Je faisais des copies de ses tableaux, et aussi parfois des originaux que Van Beers signait et mettait dans le commerce. Quelquefois Van Beers retouchait mes œuvres, mais pas toujours. Je reconnais ma main dans les quatre tableaux saisis; Van Beers les a-t-ils retouchés? je ne puis l'affirmer, mais je n'y ai pas apposé la signature Van Beers. Quand les tableaux n'étaient pas très réussis, Van Beers les faisait signer de son nom par un autre et même par son domestique. Van Beers faisait cela pour pouvoir les désavouer au besoin; il disait de ces œuvres mal réussies : « Nous allons faire de cela «un faux Van Beers! » C'était le terme d'atelier consacré.

« J'ai fait des centaines de tableaux pour Van Beers, et notamment l'*Italienne*, qui figure parmi les tableaux saisis, a été reproduite par moi au moins une douzaine de fois, peut-être vingt fois. Je livrais tous ces tableaux non signés à Van Beers.

Le Président. — « L'atelier de Van Beers était donc une fabrique de tableaux? C'était de l'art industriel?

Le Témoin. — « Absolument. »

Van Beers, invité à s'expliquer sur cette déposition, dit : — « Je n'ai jamais vendu un tableau signé de moi sans y avoir mis la main. J'ai fait comme beaucoup de peintres anciens; j'achevais des tableaux ébauchés par d'autres. Je reconnais qu'Elsman Semenowsky a travaillé pour moi. Il est arrivé que j'ai laissé signer de mon nom par un autre un tableau peu réussi, mais c'était là une farce d'atelier que l'on ne devrait pas divulguer. »

Paul Dewit, peintre, à Paris : — « J'ai travaillé pour M. Van Beers. Il y a huit à neuf ans, il s'est formé à Paris une association sous la direction de Van Beers, dont le but était de fabriquer des Van Beers. Quand Van Beers avait achevé un original, il nous chargeait d'en faire des copies; nous étions là une demi-douzaine de peintres pour cette besogne. Quelquefois M. Van Beers retouchait; mais pas toujours. Quelquefois aussi, il faisait signer les copies. D'après l'accord, nous avions droit à la moitié du prix du tableau; mais nous nous sommes aperçus que Van Beers nous trompait, et à la fin nous n'avons plus voulu travailler que pour un prix convenu. J'ai la conviction que les tableaux ici à l'audience ont été mis dans le commerce dans ces conditions. Ces tableaux devaient passer pour des Van Beers. »

Van Beers, invité à s'expliquer sur cette déposition, déclare : — « Il n'y avait pas une demi-douzaine de peintres employés par moi, il n'y avait que MM. Elsman Semenowsky, De Wit, Cogaert et un quatrième. Cette fabrique de tableaux a existé, je dois le reconnaître, mais les quatre tableaux en question n'en sortent pas. »

Van Goetsnove, antiquaire à Anvers : — « J'ai eu également des désagréments avec le parquet de Malines au sujet de la vente de deux Van Beers, dont celui-ci avait contesté l'authenticité. Il y a eu une ordonnance de non-lieu. »

Me Vranken, avocat à Anvers, présente la défense du prévenu B. Roland. Il expose que M. Van Beers, commençant à ressentir les effets désastreux de ses procédés, cherche à s'en tirer en dénonçant les marchands de tableaux. Me Vranken donne lecture du dossier de Malines; les faits sont absolument les mêmes.

M. Duwels, substitut du procureur du roi, déclare qu'il ignorait l'affaire de Malines, et s'il a mis la présente affaire à l'audience, c'était pour donner une occasion à Van Beers de se laver des faits graves articulés contre lui. Mais tout reste debout, et il faut renoncer à la prévention. Si quelqu'un devait être poursuivi, dit l'honorable magistrat en terminant, ce serait Van Beers lui-même, convaincu de contrefaire ses propres œuvres.

Le tribunal prononce l'acquittement de Baudoin Roland.

Ces faits sont assez édifiants pour se passer de commentaires, et nous n'y

ajouterions pas un iota, si M. Van Beers, que les sévérités de la justice belge n'avaient décidément pas rebuté, s'en fût tenu là et n'eût pas cru devoir s'adresser à la justice française pour un différent tout autre, il est vrai, mais dont la cause n'était pourtant pas complètement étrangère au résultat de l'affaire de Bruges.

M. Van Beers avait traité avec M. Sedelmayer, marchand de tableaux, pour la location de la galerie de ce dernier, dans le but d'y faire une exposition de ses œuvres. M. Sedelmayer avait pris l'engagement de mettre à la disposition du peintre belge cette galerie du 12 avril au 12 mai, moyennant une redevance de 4,000 fr. Les tableaux étaient arrivés, d'immenses affiches figurant une boule noire sur fond jaune couvraient les murs de Paris, annonçant « l'exposition de trois cents paysages et de cent vingt-cinq tableaux », par Jan Van Beers, lorsque l'incident de Bruges est survenu.

Or, en présence des critiques bien légitimes que les révélations du procès de Bruges avaient soulevées contre le peintre, le marchand de tableaux se refusa à tenir l'engagement contracté, alléguant qu'il semblerait, aux yeux du public, patronner cette exposition qui, au surplus, pourrait être l'occasion de plaisanteries désagréables et même de scandales fâcheux. M. Van Beers dont toutes les mesures étaient prises en vue de l'exposition annoncée, assigna en référé M. Sedelmayer, demandant a être mis en possession de la galerie promise, *etiam manu militari*. Le président a déclaré que la question soulevée par l'inexécution du contrat était de la compétence du tribunal, devant lequel il a renvoyé les parties.

Et l'exposition des trois cents paysages et cent vingt-cinq tableaux de M. Van Beers s'est faite dans la galerie de M. Durand-Ruel, rue Lepelletier.





LES LIVRES

Fantasia, par Henri Rochefort, dessins de Caran d'Ache ; Paris, Quantin.



Il commence à être de mode — et c'est un double plaisir pour les raffinés — d'associer de plus en plus étroitement la plume et le crayon, d'accompagner l'écrivain par l'artiste et de faire traduire la pensée de celui-là par celui-ci. L'illustration du livre devient une exigence de notre modernité. Bientôt il ne paraîtra plus une seule œuvre littéraire de quelque valeur, sans qu'elle soit ornée de dessins commentateurs. L'expérience ne réussit pas toujours et plus d'une tentative avorte. Il en est un peu de l'interprétation par le crayon, comme de l'interprétation par le comédien. La difficulté est aussi grande. Le texte est là, et il suffit, croit-on, de le préciser exactement. Mais si serré, si net que soit le texte, si clair que soit le style de l'écrivain, l'interprète ne le traduit pas toujours avec la rigoureuse exactitude désirée. On a dit que l'art était la nature vue à travers un tempérament. On peut en dire autant d'un art interprété par un autre art. S'il est nécessaire au comédien de se mettre « dans la peau du bonhomme », combien plus est-ce indispensable encore pour l'artiste, de s'assimiler la pensée de l'écrivain, de reproduire fidèlement ses créations, de donner le trait précis à ses figures, de fixer ses personnages, de façon qu'il puisse dire, tout le premier : Oui, c'est cela ! c'est ainsi que je les ai vus ; c'est ainsi que, si j'étais dessinateur, je les aurais compris !

Une illustration adéquate à l'écriture d'un livre se trouve rarement. Il faut, pour cela, qu'il y ait eu rencontre de deux esprits semblables, deux esprits jumeaux, pour ainsi dire. Aussi, quand la rencontre a lieu, il en résulte une œuvre d'un intérêt très vif. Et de la rencontre de ces deux fantaisistes si fins,

Rochefort et Caran d'Ache, est né un livre spirituel et charmant, auquel ils ont donné pour titre le nom de la qualité qui les caractérise l'un et l'autre, qui est leur marque particulière, le cachet qu'ils impriment à tous ce qu'ils font : *Fantasia.*

C'est un choix que le spirituel pamphlétaire a fait parmi ses étincelantes chroniques du *Gil Blas*, qu'il signe Grimsel et où, abandonnant la politique, il se repose de ses violentes critiques des hommes et des choses par des plaisanteries aimables et légères, pleines de bon sens sous leur allure frivole. Les traits, les mots drôles, les anecdotes curieuses y foisonnent. Le lecteur, d'abord un peu étonné, presque méfiant, tant ce langage est inaccoutumé et en dehors des banalités courantes, finit par prendre un tel goût à ces chroniques d'un parisianisme si pimenté, qu'il n'abandonne le livre qu'à la dernière page. — Cette réflexion lui vient alors : Comme c'est court, et, pourtant, que de faits piquants, d'observations singulières, qui paraissent à peine effleurées et qui vont jusqu'au fond, laissant dans la mémoire un souvenir ineffaçable.

Car c'est la caractéristique de talent de Rochefort, de dire les choses les plus graves en badinant, de formuler les propositions les plus sérieuses avec le sourire à la lèvre. Mais quel sourire ! Il énoncera des énormités à faire frémir, et le bourgeois le plus timoré les trouvera délicieuses. Sa plume acérée laissera tomber quelques gouttes de fiel, de ce fiel qu'ont au fond du cœur tous ceux dont la vie est déjà longue et qui ont beaucoup vu, beaucoup appris, beaucoup souffert ; et ces quelques gouttes, savamment distillées, paraîtront douces, inoffensives même, si l'on n'y prend garde. Mais celui qui sait « lire entre les lignes », qui pense et qui juge, reconnaîtra bien vite l'amertume que recèlent quelques lignes lancées à toute volée, sautillantes et cabriolantes comme des clowns. Il y a de la clownerie dans le style de cet incomparable journaliste qui tient en haleine, depuis trente ans, le public parisien — le plus difficile de tous, le plus exigeant, le plus capricieux, celui à qui on peut plaire la veille et déplaire le lendemain.

Ce qu'il y a de très remarquable chez ce chroniqueur si bien au courant de la vie parisienne, miroir aux mille facettes, c'est que jamais l'expression ne trahit sa pensée et qu'il reste toujours, en dépit de ses hardiesses, l'homme bien élevé, de bonne compagnie. Quelque sujet qu'il traite, si scabreuse que soit l'histoire qu'il raconte, jamais un terme choquant, une épithète trop crue ne viendra blesser le lecteur chatouilleux qui aime à être respecté. C'est dosé avec une science admirable, un tact merveilleux. Ce livre de *Fantasia* peut courir dans toutes les mains, sans danger. Il peut traîner sur toutes les tables, comme un album. Et n'est-ce pas aussi un album, en vérité, que ce volume où Caran d'Ache a fait assaut d'esprit avec Rochefort, où le crayon a rivalisé avec la plume ? Eh bien, malgré la verve éblouissante déployée par les deux collaborateurs, l'esprit

ni les yeux ne seront jamais offensés. Ce n'est pas que nous voulions dire de ce livre : « la mère en permettra la lecture à sa fille ». Non. Il est assurément certains dessous de la vie de Paris qu'il faut le plus longtemps possible laisser ignorer aux jeunes demoiselles, quoique, en réalité, dès qu'une jeune fille attrape ses seize printemps, il n'est pas grand'chose qu'elle ne sache, et les Parisiennes sont précoces. Ce n'est guère qu'au point de vue des conventions mondaines, que certaines lectures sont interdites aux personnes du sexe qui n'ont pas encore convolé. Mais *Fantasia* peut être lu sans danger par les « innocences ». Rien d'immoral ne les contaminera. Quelques irrévérences envers des institutions sociales, quelques propos narquois un peu roides, visant des préjugés ayant encore, hélas ! force de loi, voilà tout ce qui pourrait surprendre une âme naïve et très jeune. Les gens qui frisent la quarantaine et qui, de longue date, connaissent Rochefort, mais ignorent Grimsel, retrouveront dans *Fantasia* le diable au corps des *Français de la Décadence*, de la *Grande Bohême*, ces études exquises de la société d'il y a vingt ans, qui mirent subitement en pleine lumière le célèbre lanternier et furent le début de sa grande popularité, si bien gagnée, du reste, par un labeur sans discontinuité, un esprit qui ne vieillit pas et qui est par excellence, mieux encore que l'esprit français : — l'esprit parisien. — Sutter-Laumann.

Histoire de la civilisation contemporaine en France, par Alfred Rambaud ; Paris, Colin.

Ce livre mérite d'être mentionné ici à cause de la grande importance que son auteur a donnée à l'art sous toutes ses formes, architecture, sculpture, peinture, dessin, gravure, lithographie, musique.

M. Alfred Rambaud esquisse en quelques traits, successivement, la physionomie des principaux représentants de chaque période, depuis l'école classique de la fin du dernier siècle jusqu'à l'époque actuelle. Il rend pleinement justice à un artiste parfois calomnié, à David, « très grand peintre, artiste de tempérament autant que de science », dans certaines œuvres duquel « les romantiques auraient pu admirer quelques-uns des mérites qu'ils revendiquaient exclusivement pour leur école : la modernité de la conception, la richesse des costumes et des draperies, le soin des accessoires ». Il a une vive sympathie pour les œuvres gracieusement mythologiques de Prudhon, et peut-être un peu d'indifférence pour *la Vengeance poursuivant le Crime* et pour le *Christ en croix*. Nous n'oserions pas dire avec lui que Gérard, autrefois appelé « le peintre des rois et le roi des peintres, » ait eu vraiment du génie; mais avec quel plaisir nous avons lu le chapitre sur Gros, étude largement brossée, où l'on retrouve quelque chose de ce que le grand peintre — un vrai génie, celui-là — mettait dans son œuvre.

En sculpture, tout en admirant les grâces un peu mièvres de Canova et de Pradier, il trouve pour apprécier le bas-relief de Rude les accents les plus heureux : « Rude a rencontré la force, la fougue, l'élan, l'énergie heureuse, dans son chef-d'œuvre, cette *Marseillaise* de l'Arc-de-Triomphe, qui, d'un geste si emporté et d'un cri si retentissant (car on croit l'entendre), soulève pour la guerre de l'indépendance les vieux guerriers aux forts biceps et les jeunes héros aux membres élégants. »

Delacroix lui inspire une page brillante où sont mises en relief les riches qualités de l'artiste, comme aussi les violences de la lutte entre les écoles rivales. Il rend justice, mais d'une façon un peu plus froide à « un des plus grands peintres du siècle », Ingres, dont il énumère la plupart des tableaux, en omettant toutefois dans sa liste une peinture trop peu connue, le chef-d'œuvre du maître, *l'Age d'or*, grande composition aux nombreuses figures, peinte sur une des murailles du château de Dampierre.

A mesure qu'il approche de l'époque actuelle, ses listes s'allongent de plus en plus, et on peut y signaler quelques oublis : par exemple, Henner, un des premiers portraitistes du temps présent, n'est pas mentionné parmi les peintres de portraits; il n'a de place que parmi les peintres de genre, entre Bastien-Lepage, Comerre et Feyen-Perrin. Ce n'est pas assez. Mais rien n'est plus difficile que d'extraire des fouilles des salons annuels autre chose qu'une énumération de noms d'artistes, à peine suivie de quelques mots destinés à caractériser chacun d'eux. Le classement ne peut se faire qu'à la longue. Du reste, le livre de M. Alfred Rambaud est destiné à avoir d'autres éditions et sans doute à subir des remaniements de détail. Une œuvre de ce genre est comme une plante que l'on doit élaguer par intervalles, en même temps que de nouvelles feuilles y poussent. L'essentiel est que la plante soit bien vivante, pleine de sève, et c'est certainement ici le cas. — E. D.-G.

Fleurs des ruines, poésies par André Lemoyne; Paris, Lemerre.

C'est par une véritable coquetterie que M. André Lemoyne a donné à son dernier volume le titre charmant de *Fleurs des ruines*. Ce sont des ruines bien conservées et qui, néanmoins, sont très pittoresques. Tout est frais et jeune, noble et élevé, vibrant et humain dans ces vers qui rappellent les plus heureuses inspirations du poète. La fantaisie, l'histoire, la nature et l'homme se partagent également les sujets.

La fantaisie y est lumineuse dans la *Chanson des fleurs* et *Léda*, et d'une ironie mélancolique dans *Papillons noirs*; l'histoire, noble, grande et triste dans

Un lendemain de gloire et *Morituri te salutant.* Quant à la nature, M. Lemoyne a une clef qui lui ouvre tout, les bois, les champs et la mer, et nul ne la connaît aussi bien que lui, dans ses spectacles les plus grandioses comme dans ses créations les plus rares et les plus délicates. Le *Coup de vent*, *Crépuscule d'hiver*, le *Chemin des prés* sont des notes d'une justesse incomparable. Mais là où M. André Lemoyne fait œuvre de grand poète, c'est lorsqu'il associe le cœur de l'homme à l'âme des choses, comme dans *Noël en mer*, *Nuit tombante*, *Excelsior,* ou lorsqu'il porte un clair regard qui revient plein de lumineuse consolation *Au-delà*, comme dans la magnifique pièce qui porte ce titre, ou lorsqu'il n'a qu'à rentrer en lui-même pour nous dire la douleur d'un grand artiste (*Un deuil de Michel Ange*) que touche profondément, au milieu de toute sa gloire, la perte d'un ami obscur.

Ces *Fleurs des ruines* sont peut-être la floraison dernière d'un long printemps, d'un bel été, mais elle nous font espérer encore, avec l'automne, un riche été de la Saint-Martin. — L. B.

Histoire de la belle Rosémonde et de preux chevalier Andro, par Jeanne Flore ; Paris, Marchand.

On connait le dicton, trop souvent vrai, d'après lequel les plus belles femmes sont celles qui ont le moins d'esprit : c'est le cas de cette *Histoire ;* seulement, si la beauté suffit à la femme, le luxe de l'édition, la perfection typographique, le raffinement que met l'imprimeur à l'exécution matérielle ne suffisent pas au livre. Celui-ci n'est qu'un arrangement, fait au xviii[e] siècle, d'un conte écrit au commencement du xvi[e]. L'auteur, Jeanne Flore, était une dame de Lyon, laquelle, au temps des vendanges, se réunissait avec quelques amies dans une maison de campagne proche de la ville ; dans ces décamérons à la mode italienne, chacune des assistantes narrait à son tour un conte de chevalerie : l'*Histoire de la belle Rosémonde et du preux chevalier Andro* fut racontée par Jeanne Flore à l'une de ces galantes réunions. L'affabulation n'a de mérite que sa naïveté ; quant à l'intérêt philologique, à l'attrait littéraire, il n'en est point dans cette adaptation faite au siècle dernier : la saveur première — à supposer qu'elle ait jamais été bien piquante — s'est singulièrement affadie en cette transmutation. Et l'on regrette que tant de luxe typographique ait été employé à une rapsodie dénuée d'intérêt. Ce sujet n'a été, pour l'éditeur, qu'un prétexte à un magnifique in-quarto dont les pages sont agrémentées d'un encadrement en trois tons, rouge, bistre et or ; l'ornementation est assez harmonieuse dans sa sobriété pour que l'uniformité du motif employé à chaque page n'en

rende pas choquante la monotonie. Pour arriver à une impression irréprochable, M. Victor Boehmé qui a exécuté ce chef-d'œuvre de typographie, en a fait le tirage à la presse à bras; c'est à lui seul que revient tout le mérite de cette édition, lequel est tout entier dans sa forme matérielle.

Les peintres et les dessinateurs de la mer, par le Vice-Amiral Paris et L. de Veyran; Paris, Dupret.

La peinture de marine n'a réellement fleuri que là où la mer a été aimée. Pour l'aimer, il faut vivre avec elle : calme, elle nous séduit par le doux balancement de ses flots, par la joyeuse clarté qu'elle répand autour de nous, par le miroitement de ses eaux où le soleil se joue capricieusement; agitée, elle nous émeut par la grandeur du spectacle qu'elle offre à nos regards, et ses terribles colères nous initient à de nouvelles beautés. Ce sont ces beautés que Joseph Vernet voulait connaître quand il se faisait attacher au mât d'un navire pendant la tempête. « Lorsque Bakhuysen voyait la mer devenir houleuse, dit Charles Blanc, il s'avançaït dans une chaloupe, hardiment, assez loin pour effrayer les matelots qui le conduisaient, et là, sans écouter leurs prudents conseils, avec une intrépidité et un sang-froid que l'amour de l'art pouvait seul inspirer, il étudiait les mouvements de la lame et ses tons changeants ; il dévorait du regard les vagues menaçantes qui le couvraient de leur écume, les nuages déchirés par l'éclair, les vaisseaux penchés sur l'abîme, et l'horizon lointain, tantôt éclairé par une lueur blafarde, tantôt perdu sous ses teintes obscures et livides, dans lesquelles se confondent le ciel et l'eau. Pénétré de la sublime horreur de ces terribles scènes, Backhuysen les dessinait dans sa pensée, et quand on l'avait ramené à terre, il courait à son atelier, sans parler à personne, sans se distraire, et tout plein de son impression, il la traduisait sur la toile en images vives, d'une vérité effrayante » (1). Il en était de même de Guillaume Van de Velde qui sortait par toutes espèces de temps pour aller étudier la mer.

Sous ce titre : *Les peintres et les dessinateurs de la mer*, l'éditeur A. Dupret vient de commencer une intéressante publication par laquelle il se propose, dans un série de fascicules, de faire connaître au public les dessins des artistes qui se sont occupés spécialement de la mer et du navire. La plupart de ces œuvres sont enfouies dans les musées spéciaux, dans les collections privées ; les tirer de leur obscurité, c'est rendre service à l'art, à la peinture de marine qui est tombée depuis quelque temps dans un genre un peu trop sentimental et trop peu technique. Ce dernier caractère que nous cherchons dans la peinture de

(1) *Histoire des peintres*, de Charles Blanc.

marine, nous le retrouverons dans ces dessins. La plupart de ceux qui les ont exécutés, ont été artistes autant que marins, vivant dans les ports, au milieu des matelots, ayant devant eux la mer qu'ils pouvaient observer incessamment. C'est ainsi qu'a fait Nicolas Ozanne. Ce maître a laissé des dessins tout à fait remarquables et qui ne sont guère connus que des amateurs ; il a passé la plus grande partie de son existence dans les ports, observant tous les incidents de la vie maritime : l'arrivage et le départ d'un navire, les péripéties d'un embarquement ou d'un débarquement, un canot renversé, un homme à la mer étaient autant de sujets pour ses croquis à la plume. Il dessinait le marin comme Callot peignait le gueux, et il représentait la mer en artiste qui l'aimait et la comprenait. De même François Roux a été un dessinateur de grand mérite qui a porté toute son attention sur le navire et l'a dessiné avec une rare perfection. Il a reconstitué pour le musée de marine du Louvre, une collection bien précieuse, d'un prix inestimable, celle des navires du commencement du siècle. Ils sont d'une telle exactitude qu'un faiseur de modèles a pu dire qu'il suffirait d'ajouter quelques mesures à leur aspect, pour les exécuter en relief.

M. Adam, du Havre, s'est aussi attaché au vaisseau qu'il a représenté avec des effets de mer d'une vérité étonnante. Dans le même ordre, Gilbert, Bonjean, Morel-Fatio, Durand-Brager, dont les œuvres ne sont connues que des amateurs, ont produit des études qui sont de précieux documents.

D'autres dessinateurs, comme Léon et Armand Paris, employaient les loisirs des longues navigations à dessiner. Cette existence intime avec la mer, avec le navire donnait à leurs œuvres une fraîcheur d'impression, une sincérité d'observation d'un intérêt singulier.

L'un des auteurs de cette publication, notre collaborateur M. de Veyran, a déjà apprécié ici (1) l'œuvre de l'un des deux frères Paris, Armand, et dit la fin regrettable de ce brillant officier parti seul sur un canot qui fit naufrage dans la baie de Salamine. Dans l'ouvrage qu'il publie en collaboration avec l'amiral Paris, il a étudié en détail les travaux des deux frères. Leurs dessins et leurs gravures nous initient à la technique du navire, des agrès, des voiles, de la mâture, aux diverses phases de son existence, à ses évolutions. Voici des canots armés en guerre, puis la corvette *La Cordelière* entrant à Port-Louis, un brick marchand échoué à quai, le *Montebello* en panne, un très beau dessin de la corvette à vapeur, le *Monge*, disparue dans les mers de Chine. Enfin deux eaux-fortes de Léon Paris représentant des scènes de la vie de bord, complètent l'ensemble de ce premier fascicule. Ici les officiers et les matelots sont pris dans leurs occupations journalières et présentés avec une verve inimitable. Léon Paris y a ajouté un grain de malice et de bonne humeur qui leur donne

(1) *L'Artiste*, janvier 1888 (voir 1888, t. I, p. 47).

bien du charme. La première de ces eaux-fortes a pour titre *Changez les hamacs*, opération qui consiste à mettre le matelas dans une toile de hamac. Les matelots sont sur le pont et se livrent à cette occupation. Les uns font passer le dit matelas dans la toile, les autres le roulent avec cette correction minutieuse à laquelle est tenu un marin obligé de faire tenir beaucoup de choses dans un petit espace. Ceux-ci assis sur le pont autour d'un cabestan reprisent des draps qui ont déjà trop servis. Ceux-là remettent le paquet à des camarades afin qu'ils le placent sur les bastingages. Celui-ci tire sur la toile du hamac afin de détendre l'*araignée* (cordes qui sont au bout du hamac) qui s'est retirée au lavage. Celui-là regarde travailler ses compagnons; il est assis sur le bastingage les mains jointes, heureux de son inaction. Il y a dans toute cette scène une observation si fine, si juste, qu'elle amuse, et on ne s'arrête pas un seul instant à la vulgarité du fait qu'elle reproduit.

Piquez midi représente la dunette d'un navire de guerre où des officiers sont occupés à relever la hauteur du soleil. Ils sont là avec leur sextant à la main, et lorsqu'ils ont reconnu que l'astre qui monte depuis son lever est resté un instant stationnaire et qu'il va commencer à descendre, ils font *piquer midi*. Un des officiers le crie au tambour qui annonce le dîner de l'équipage, un autre officier regarde son sextant, tandis qu'un élève de marine continue les observations et transmet des indications à un matelot qui prend des notes. L'officier de quart appuyé contre une balustrade, contemple cette scène à laquelle il semble prendre de l'intérêt, car c'est pour lui la fin de sa garde, et on voit l'officier qui va le remplacer, gravir l'escalier qui conduit à la dunette. La mer est houleuse; les personnages sont dans une position oblique qui indique du roulis. C'est la vérité même avec ce je ne sais quoi de piquant et d'original qu'a su y mettre l'artiste.

Le volume complet ne contiendra pas moins de 16 gravures à l'eau-forte reproduisant des scènes de la vie de bord qui seront la gaîté de cet ouvrage. L'existence du marin est pleine d'incidents pittoresques, amusants. L'esprit ne perd pas ses droits quoique l'on soit loin de la patrie. Le rire succède surtout aux larmes comme le calme à la tempête. Si tel dessin d'Armand Paris nous donne la douloureuse sensation d'un navire balloté par les flots d'une mer en courroux, Léon Paris nous rappellera quelques contes de gaillard d'avant, quelques chansons de matelot qu'il illustrera comme il a fait pour le *Bidon*, la chanson de Chanu le gabier d'artimon.

Les légendes de M. l'amiral Paris initieront plus complètement le lecteur au détail du sujet, et cela était nécessaire pour des dessins où il y a une partie technique ignorée de la plupart des lecteurs. Notre collaborateur, M. L. de Veyran, a été chargé de faire ressortir le caractère artistique de ces œuvres. Il y a là, en effet, un document des plus précieux pour notre peinture de marine

qui a besoin de se retremper aux sources de la vérité. Puis, ce qui ajoute pour nous bien de l'intérêt à cette œuvre, c'est qu'il s'y glisse un souvenir attendri pour notre marine à voile que la vapeur tend à détrôner. Le vaisseau actuel n'a plus ni mâts, ni voiles ; ses évolutions s'exécutent mécaniquement. Autrefois quand un navire mettait à la voile, il passait par une série de manœuvres des plus pittoresques, puis il s'élançait sur la mer, présentant au soleil ses blanches voiles qui se détachaient sur un ciel d'azur. Le spectacle était charmant. Tout cela tend à disparaître et il faut savoir gré aux auteurs d'en conserver le pieux souvenir, dans un ouvrage auquel nous souhaitons le meilleur succès.

Les Maîtres de la Caricature française au XIXe siècle, avec une notice par ARMAND DAYOT ; Paris, Quantin.

Le souvenir de l'Exposition de la Caricature n'aura pas disparu avec la dispersion de œuvres si curieuses qui, durant quelques semaines, ont été rassemblées à l'École des Beaux-Arts ; il se perpétuera grâce à plusieurs beaux ouvrages dont cette exposition a provoqué la publication. Celui dont nous avons inscrit le titre ci-dessus est de ce nombre ; à vrai dire, c'est moins un livre qu'un album : une centaine et plus de dessins y sont groupés, choisis parmi les œuvres des caricaturistes dans ce qu'elles offrent de plus essentiellement typique et caractéristique. Les reproductions en fac-similé, faites avec soin, ont gardé la saveur des planches originales. Elles sont précédées d'une notice rédigée par M. Dayot, le promoteur et l'organisateur de l'exposition, où en quelques pages alertes sont résumés à grands traits l'importance et le sens des rôles qu'ont remplis, chacun avec son tempérament et sa verve personnelle, les artistes qui ont porté si haut l'art caricatural en ce siècle qui, pour ce motif et aussi à cause des ridicules qui y foisonnent, mérite doublement d'être appelé le siècle de la caricature.

Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.

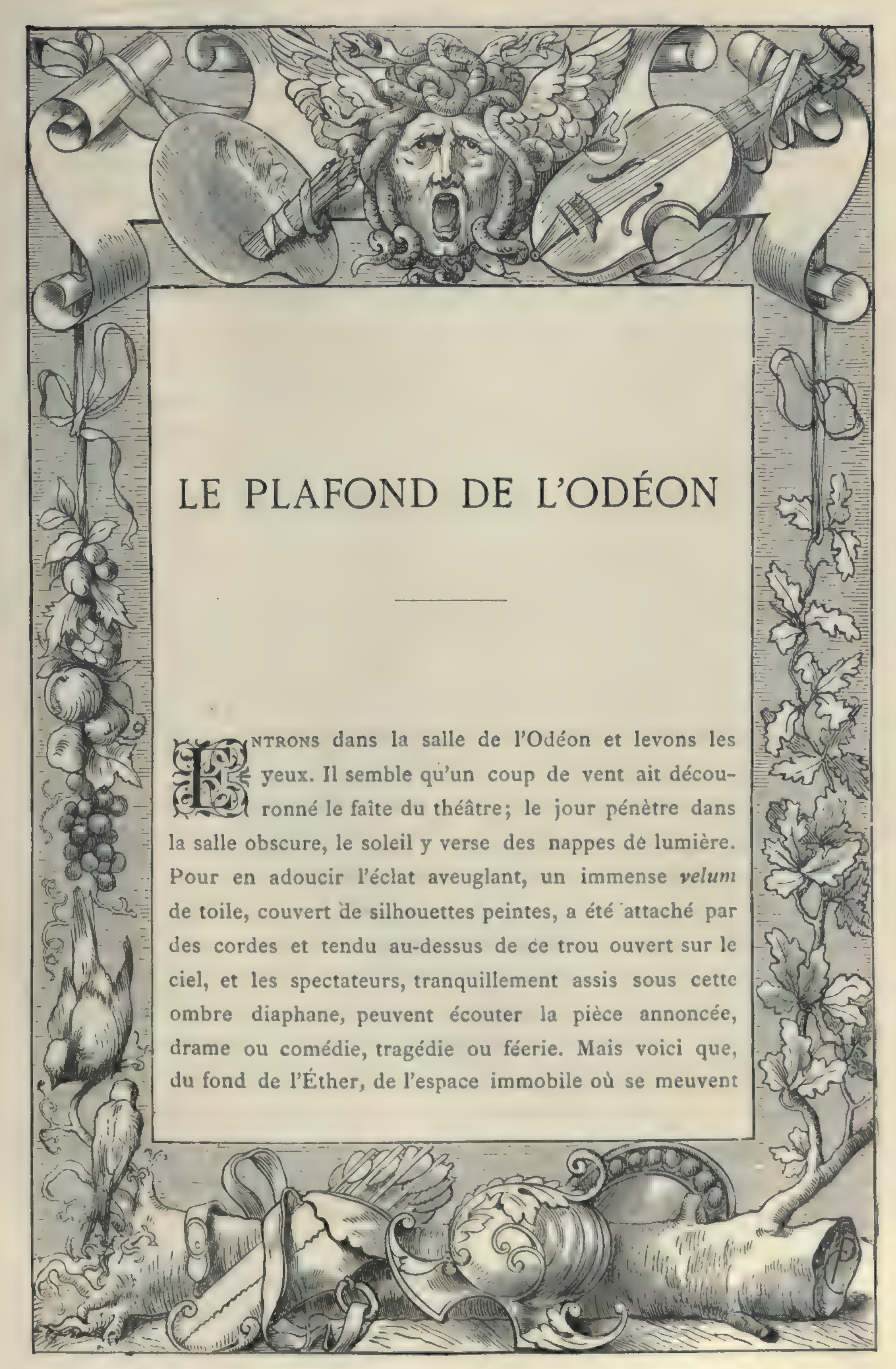
LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



J.P. Laurens pinx.

ÉTUDE POUR LE PLAFOND DE L'ODÉON

Imp. R. Taneur



LE PLAFOND DE L'ODÉON

ENTRONS dans la salle de l'Odéon et levons les yeux. Il semble qu'un coup de vent ait découronné le faîte du théâtre; le jour pénètre dans la salle obscure, le soleil y verse des nappes de lumière. Pour en adoucir l'éclat aveuglant, un immense *velum* de toile, couvert de silhouettes peintes, a été attaché par des cordes et tendu au-dessus de ce trou ouvert sur le ciel, et les spectateurs, tranquillement assis sous cette ombre diaphane, peuvent écouter la pièce annoncée, drame ou comédie, tragédie ou féerie. Mais voici que, du fond de l'Éther, de l'espace immobile où se meuvent

les Idées et les Lois, une troupe furieuse accourt. Ce sont des femmes, symboles irritants de l'art moderne. Ce sont nos muses, non les placides matrones de l'Art antique, mais les créatures échevelées, hurlantes, bondissantes de l'Art contemporain. Elles volent en tourbillon ; c'est, dans le ciel blanc, un tournoiement féroce, une mêlée enragée de bras, de jambes, de torses nus, sorte de bloc de chairs roses, d'où s'échappent des lambeaux de draperies irisées, fraîches comme l'aurore.

Les premières arrivées ont violemment écarté le *velum* et en ont brisé les cordes. Elles entrent dans le théâtre et, volant autour du plafond comme des colombes enfermées dans une chambre, elles jettent aux statues de nos grands poètes, les couronnes dont elles ont les mains pleines. Une pluie de fleurs descend sur ces fronts vénérables; Corneille, Molière, Racine, Beaumarchais, Musset, Victor Hugo reçoivent sur leurs joues de bronze le délicat soufflet de ces roses et de ces lauriers.

Mais la conception de l'artiste ne s'arrête pas là. Quand le premier essaim de femmes aura achevé sa course circulaire, il s'enfuira et retournera vers l'Infini. Il sera remplacé par celles qui les suivent de la même vitesse et n'ont pas de fleurs aux mains. Celles-ci sont terribles : ce sont les muses de la douleur, les âmes de la tragédie et du drame. Elles portent sur leurs bras des cadavres troués de coups de poignard et empaquetés pour le cercueil ou pour la tombe ondulée des mers. Elles se pressent, elles se heurtent l'une l'autre, elles se saisissent aux cheveux de leurs poings herculéens, les yeux flamboyants, agrandis par l'épouvante ou la rage.

Enfin, derrière elles, se perdant dans la lueur tamisée des cieux lointains, la troupe enlacée des voluptés âcres et nerveuses, des embrassements subits, des spasmes frénétiques, enfin de tout ce que nous nommons l'Amour.

J.-P. Laurens a donc rompu avec la tradition néo-latine qui figeait sur le plafond de nos théâtres les images décolorées des déesses et des dieux de l'Olympe; il a renoncé à l'évocation de ces immortels pâles et exsangues, descendus à leur tour parmi les ombrages des Champs-Élysées et y promenant, côte à côte avec les hommes, leur éternelle mélancolie de souverains déchus. Ces femmes personnifient nos aspirations confuses vers un inconnu qui nous trouble; elles symbolisent l'art contemporain, à la fois raffiné et brutal, plein de parfums subtils et de puanteurs, prêt à toutes les grandeurs et à tous les renoncements, capable des délicatesses de sentiment les plus ténues et en même temps des plus obscènes banalités, mélange inquiétant, où fermente le germe encore inconnu de l'avenir.

Quoi qu'il en soit, l'artiste a voulu que le premier acte de la prise de possession de l'Odéon par l'art moderne, fût un salut à nos gloires passées. Nous ignorons ce que l'avenir réserve à nos œuvres, mais nous savons ce que le passé

J P Laurens pinx

ÉTUDES POUR LE PLAFOND DE L'ODÉON

Imp R Taneur

nous a légué. Quoi que nous fassions, par quelque côté que nous tentions d'escalader les sommets, un pied y a passé avant le nôtre. Tout est dit, tout est entrevu, tout est trouvé; et notre premier devoir est de rendre hommage à ceux qui ont exprimé avant nous quelque chose de l'éternelle beauté de l'âme humaine. Les vérités qu'ils nous ont montrées sont entrées dans le fonds commun où tout le monde peut puiser; elles sont devenues banales, parce qu'elles ont pénétré dans notre sang avec la forme définitive que ces grands hommes leur ont donnée; mais il fallait les avoir trouvées, et c'est à la faiblesse de notre invention que nous pouvons juger de la force de ces génies.

La France, à elle seule, en peut nommer plus que les autres nations réunies. Jamais peuple, depuis les temps heureux de la Grèce antique, n'a formé une galerie comparable de statues et de bustes. L'Angleterre a Shakespeare, l'Italie a le Dante, l'Allemagne a Gœthe; mais ces puissants esprits sont des solitaires. Autour d'eux point d'égaux. C'est nous seuls qui pouvons offrir, depuis plus de deux siècles, une suite ininterrompue de maîtres dans toutes les parties de l'art. Depuis Corneille jusqu'à Émile Augier, la Tragédie, le Drame et la Comédie, sous leurs formes infiniment changeantes, ont fleuri triomphalement en France. Les jalousies haineuses de l'étranger doivent se taire devant cette supériorité de la pensée française; elles essayent parfois de siffler et de mordre, mais l'envie n'est-elle pas toujours la rançon de la gloire?

GASTON SCHÉFER.





« L'IMMORTEL »

DE M. A. DAUDET



E n'est pas un roman, mais bien un pamphlet que nous présente M. A. Daudet dans *l'Immortel*. Si l'auteur se défendait d'avoir visé là des personnages réels, nous ne le croirions pas. Tous ces types-là, nous les connaissons parfaitement; toutes ces anecdotes légèrement compromettantes voltigent depuis quelque temps sur toutes les lèvres.

Pendant plusieurs années, M. Daudet avait chargé son calepin de ces terribles notes qu'il livre, à certaines époques, au public, et que son merveilleux talent sait si bien et si perfidement mettre en œuvre. Il avait traversé le monde académique et ses entours, recueillant avec soin les traits piquants et empoisonnés, saisissant au vol les malhonnêtetés et les ridicules dont nulle société ne saurait se préserver. C'est après avoir rempli de la sorte son calepin ou, si l'on aime mieux, son carquois, que M. Daudet s'est mis à sa table de travail pour écrire *l'Immortel*. Souvent il devait se lever de son fauteuil

et se rendre devant sa glace pour mimer ses victimes. Ces gens si vivants, pleins de gestes qui sont bien à eux, et que l'on voit se mouvoir sur le papier, il les a joués, soyez-en sûrs ; il en a imité le son de voix et reproduit, en son particulier, tous les mouvements habituels, avant que de les agiter et de les poser en face du public. Je tiens à montrer, par-dessus tout, les procédés du maître-écrivain.

Ce n'est pas précisément avec un beau sourire aux lèvres et le calme du philosophe dans l'âme, que M. Daudet s'est livré à ces petits exercices préparatoires, et a composé son *Immortel*. L'auteur du *Nabab* est essentiellement un artiste aux nerfs exaspérés, ne riant presque jamais de ce bon rire gaulois, large et plein, qui résonne sur les bords de la Loire. Même dans *Tartarin*, l'œuvre joyeuse, il y a une contraction à la bouche de M. Daudet. Partout l'écrivain est cruel, cherchant à procurer le plus de souffrance possible à son patient. Ne semble-t-il pas, dans la vue de la douleur qu'il crée et dans les torsions de sa victime, trouver un apaisement à son propre mal ? A tourner et à retourner l'aiguillon dans la plaie d'autrui, il s'imagine donner une détente à ses nerfs surexcités. Jamais peut-être on n'était allé plus loin dans l'art, si féminin, de se soulager soi-même avec les tortures des autres.

Les cruautés de M. Daudet dans *l'Immortel* sont-elles toujours justifiées ? N'aimant pas l'Académie, il frappe sur celui qui la représente le plus, — je ne dis pas le mieux : le secrétaire perpétuel. Sans doute, ce n'est pas toujours à un homme de génie que l'Académie confie cette fonction de la diriger et de composer ses rapports. Parfois un esprit médiocre est chargé du gouvernement des quarante, qui ne sont pas tous non plus des intelligences divines. Supprimée en 1793, comme les autres sections de l'Institut, l'Académie française reparut aux heures de réaction. Le Directoire rétablit l'Institut, ce dont il ne faudrait pas conclure que le palais Mazarin garde quelque chose de ses secondes origines et de l'air vicié où il reprit la vie. Dans cette nouvelle fondation, l'Académie française était un peu sacrifiée. Mais, jaloux de remettre sur pied tout ce qui se rattachait aux traditions monarchiques, le premier consul lui rendit à peu près toute sa vie première, que la Restauration lui devait restituer complètement.

Le premier secrétaire perpétuel de l'Académie restaurée par Bonaparte, fut M. Suard ; puis vint M. Renouard auquel succédèrent, les uns après les autres, M. Auger, M. Andrieux, M. Arnault, M. Villemain. Tous montrèrent plus d'élégance que de vigueur. Parmi eux nul créateur, sans en excepter M. Villemain qui, pendant trente-cinq ans (1835-1870), inonda de sa rhétorique déclamatoire les séances de l'Académie française. Dans ce rhéteur pas une page de maître ; et de plus quelque chose de malin et de désobligeant. Qu'un A. Daudet, son contemporain, lui eût décoché ses flèches les plus envenimées, personne n'y aurait trouvé à redire. M. Villemain avait creusé des blessures assez vives et assez voulues pour qu'on le fît souffrir à son tour. Mais le rhéteur malveillant a été remplacé

par le meilleur des hommes et le plus aimable des critiques. Où sont ceux qu'il a blessés? où est la goutte de poison échappée de sa plume ou de ses lèvres ? Pourquoi prendre comme cible cette tête absolument inoffensive et de laquelle aucun mot mordant n'a jamais jailli ?

On abandonne volontiers à M. Daudet les auteurs dramatiques, placés tous les trois sous la même étiquette : Danjou. L'auteur du *Monde où l'on s'ennuie*, particulièrement visé, sous ce nom de Danjou, ne saurait, lui cruel, s'étonner trop qu'on lui appliquât la peine du talion, que l'on signalât sa morgue, ses prétentions amoureuses, que l'on soulevât devant les dévotes de l'Académie, son large postiche. Mais comment ne pas plaindre Loizillon, le secrétaire perpétuel, la douceur en personne, des coups immérités et des piqûres que lui inflige M. Daudet?

Tout en réservant ses traits les plus ardents pour Loizillon et pour Danjou, M. Daudet effleure cependant, mais en passant, d'autres immortels. Il a çà et là quelques moqueries à l'adresse de Gazan. Sans doute, les jours solennels, aux réceptions, aux enterrements, quand il porte l'épée au côté et le petit chapeau sur la tête, Gazan n'a rien qui fasse songer à un mousquetaire. On a beau avoir passé une partie de son existence à étudier la vieille Phénicie, et s'être agenouillé « là où les femmes des mystères antiques venaient mêler leurs larmes », ce n'est pas une raison pour qu'on ait dérobé quelque chose de sa beauté au divin Adonis. Boire à la source fraîche d'Aphaca ne suffit pas pour donner au corps l'élégance et la légèreté du jeune amant d'Astarté. Aussi n'est-ce point par les dons physiques qu'il faut juger Gazan, ni peut-être par les discours familiers où il se complaît à nous donner le perpétuel commentaire du *Gaudeamus igitur*. Ne le regardons pas, ne l'écoutons que très peu, mais lisons-le : n'est-ce pas lui qui a écrit cette page?

« O pères de la tribu obscure, au foyer de laquelle je puisai la foi à l'invisible, humble clan de laboureurs et de marins à qui je dois d'avoir conservé la vigueur de mon âme en un pays éteint, en un siècle sans espérance, vous errâtes sans doute sur ces mers enchantées où notre père Brandan chercha la terre de promission ; vous contemplâtes les vertes îles dont les herbes se baignaient dans les flots ; vous parcourûtes avec saint Patrice le cercle de ce monde que nos yeux ne savent plus voir. Quelquefois je regrette que votre barque, en quittant l'Irlande ou la Cambrie, n'ait point obéi à d'autres vents. Je les vois dans mes rêves ces cités pacifiques de Clonfert et de Lismore, où j'aurais dû vivre, pauvre Irlande, nourri du son de tes cloches, au récit de tes mystérieuses odyssées. Inutiles tous deux en ce monde, qui ne comprend que ce qui le dompte ou le sert, fuyons ensemble vers l'Eden splendide des joies de l'âme, celui-là même que nos saints virent dans leurs songes. Consolons-nous par nos chimères, par notre noblesse, par notre dédain. Qui sait si nos rêves à nous ne sont pas plus

vrais que la réalité ? Dieu m'est témoin, vieux pères, que ma seule joie, c'est que parfois je songe que je suis votre conscience, et que, par moi, vous arrivez à la vie et à la voix. »

Quand on est capable de trouver cet accent, c'est que, malgré la lourde enveloppe, on est doué d'une âme merveilleusement ailée, qui peut, à volonté, aller toucher jusqu'au ciel. A Gazan il sera beaucoup pardonné, pour son apostrophe aux « pères de la tribu obscure », et pour ses frais paysages de Galilée. S'il a des défauts : du vague parfois dans la pensée, des répétitions nombreuses dans le discours, une virtuosité qui a l'apparence d'un jeu, une philosophie souvent énervante, un subjectivisme trop accentué dans les études historiques, je ne sais quelle façon d'éteindre l'ardeur des poètes hébreux, le trop vif désir d'amuser, par des dialogues, une société bourgeoise; il n'en reste pas moins, par un grand nombre de pages, un des premiers maîtres de la langue française au dix-neuvième siècle. Les jeunes écrivains se détournent de lui ; ils ont tort de le condamner d'après quelques œuvres récentes et quelques allocutions de banquet. Rien de plus noble que ses études d'autrefois sur François d'Assise et sur dom Luigi Tosti. Rien de plus idéaliste et de plus fortifiant pour l'esprit que la meilleure partie de ses livres.

Au fond les ennemis de l'Académie doivent en vouloir au grand écrivain d'en être membre et d'en justifier, pour sa part, la présence au milieu de Paris.

A côté des principales peintures d'académiciens, il y a, dans le livre de M. Daudet, les petites anecdotes très habilement racontées. Les *immortels* ne sont pas précisément aussi insensibles que leurs fauteuils. On a beau là-bas être en route pour devenir marbre, on ne l'est pas encore tout à fait. Il paraît que les jeunes candidates aux prix Monthyon ne manquent pas une seule fois d'en faire l'expérience. Vers la fin de sa vie, Ripault-Babin — lisez C***. F***. — reçut la visite d'une fort jolie solliciteuse, d'un merveilleux talent, du reste, et qui, voyant le vieillard pris d'un accès de toux, lui offrit un bonbon pour le calmer : « Sucez-le d'abord, mademoiselle. » Cette invitation de forme un peu naturaliste a pris, dans l'*Immortel*, un tour plus galant : « Portez-le d'abord à vos lèvres ».

Derrière les académiciens, et traînés à la remorque par leur barque, M. Daudet nous montre les candidats perpétuels, si nettement dépeints qu'il est impossible de ne les pas reconnaître, malgré leur pseudonyme. Mais ici passons rapidement, car il n'est pas bon de contempler longtemps ces êtres lamentables, l'échine ployée, le sourire aux lèvres — ce sourire humble et approbateur, tout particulier au candidat. Entrons dans les salons où ils se rendent, espérant y rencontrer des patrons. Là du moins nous ne les coudoierons pas, car tout entiers à leur poursuite, ce n'est pas de notre côté qu'ils iront, les malheureux ; ce n'est pas à

nous qu'ils adresseront la parole. Dans cet endroit, tout ce qui ne conduit pas au but constitue un mouvement inutile dont ils s'abstiennent avec soin.

Parmi les salons académiques, M. Daudet nomme celui de la duchesse Padovani. Il y a dans la duchesse beaucoup de la princesse M***. On reconnaîtrait celle-ci à la seule désignation de son zèbre — on disait autrefois « son sigisbée ». Singulier zèbre, intrigant et venimeux, et dont M. Daudet fait le pire personnage de son livre. Impossible ici de se méprendre, car le nom est à peine changé et la photographie même physique ne laisse de place à aucun doute. Il s'agit de Lavaux, le bibliothécaire, avec sa figure rasée de chanoine papelard. Quoique le zèbre soit toujours là, ce n'est pas constamment la princesse qui apparaît sous le nom de duchesse Padovani; d'autres femmes distinguées, comme madame la duchesse de M***, ont servi à composer le portrait.

Moins aristocratique, de mœurs bourgeoises, Madame Ancelin tient aussi à se rattacher à l'Académie. Elle y dépense tout son savoir-faire, tout son entregent et toute sa rondeur de manières. Qui ne salue en Madame Ancelin, la puissante Madame A......on, laquelle, il y a juste un an, découvrit tout à coup un homme de génie ? Cette étoile toutefois brillait à des distances de notre planète tellement incalculables, que, malgré toute l'application du monde, nos faibles yeux ne purent jamais apercevoir ce qui de sa lumière inondait Jacques Lemercier.

Le troisième salon de l'*Immortel*, celui de la belle juive Éviza, n'est qu'en voie de formation. C'est un embryon de salon académique, dans lequel l'œil ne distingue encore que des embryons de grands hommes.

Voilà un peu ce qui constitue la matière de l'*Immortel*. On a reproché à M. Daudet de n'avoir pas porté son attaque sur les points les plus faibles, sur les élections par exemple, qui sont bien, en effet, la partie sensible de l'Institut. « Que n'a-t-il découvert, disent les adversaires acharnés du palais Mazarin, l'esprit de coterie, d'intérêt personnel, et parfois même de corruption qui préside souvent aux élections académiques ? — La plupart du temps, ajoutent les mêmes détracteurs, on ne considère nullement les mérites du candidat, mais ses opinions politiques et religieuses, et surtout les services qu'on en peut tirer pour soi-même, pour ses fils ou pour ses proches. Qui dispose de places peut se présenter, sans autre titre, avec la certitude de réussir. » Le public égaré, passant par les quais, regarde avec une sorte de respect le palais de l'Institut, comme une espèce de temple des lettres et des sciences. « Eh bien ! ce temple, s'écrient des ennemis nombreux, n'est-il pas devenu une caverne de marchands et de trafiquants? N'y vend-on pas les suffrages? M. Daudet devait faire claquer le fouet sur les épaules des immortels, avec une autre vigueur, et sillonner de barres autrement profondes leur chair malhonnête. »

Nous sommes loin de nous associer à tant de violence. Le livre exquis de

M. Daudet nous suffit. Ce n'est point une thèse que l'auteur a voulu lancer contre l'Académie; son seul but a été de jouer, en artiste cruel, à coups de griffes et de dents, avec quelques immortels. Que d'autres rassemblent et disposent les chefs d'accusation, qu'ils justifient le déchaînement de leur colère, et nous présentent une conclusion. Dans ses *Quarante médaillons*, qu'il vient de rééditer, un grand écrivain révolutionnaire, M. Barbey d'Aurevilly, croit que rien ne prévaudra contre l'institution académique « parce qu'elle tient aux racines mêmes de la vanité humaine ». Sans doute, les titulaires des fauteuils ne sont pas disposés à quitter d'eux-mêmes la place où ils se prélassent après leurs longues courses et leurs vives souffrances de candidats. Ils ne se dépouilleront pas volontairement du titre qui leur vaut d'être mis, à table, à la droite de la maîtresse de la maison. Mais s'ils se tiennent de toutes leurs forces attachés à leur siège, il suffit d'un rien cependant pour les en faire tomber. Que la commission du budget enlève un jour, le secours de l'État aux différentes sections de l'Institut, que la Chambre reprenne le décret de la Convention nationale, que, laissés à eux-mêmes, les académiciens aillent s'installer dans un local loué à leurs frais, c'en sera fait, malgré la puissance de la vanité humaine, de l'institution académique.

Mais combien nous sommes loin de ce dénouement! La société a beau se démocratiser de plus en plus, les administrations ont de la peine à renoncer au respect superstitieux de l'Institut. Prenez la liste des divers comités consultatifs. Les membres en ont été choisis, pour la plupart, dans l'annuaire de l'Institut, de telle sorte que si cela continue et si l'on se borne à ne consulter que ce recueil de noms et d'adresses, on finira bien quelque jour par nommer des morts.

E. LEDRAIN.





LE SALON D'ANVERS



N a peu parlé de cette exposition triennale, et l'on n'a pas eu tort. Nos salons continuent à se banaliser de plus en plus ; les tentatives d'art nouveau n'y sont pas représentées, et la Belgique ne compte plus désormais sur eux pour montrer l'évolution qui peu à peu se fait dans les ateliers où les jeunes tentent de renouveler les procédés et de modifier les tendances.

Le salon anversois est une vaste foire, le « Nijni-Novgorod » de l'Art, le déballage d'une grande liquidation, après faillite. Est-ce pire que le Salon de Bruxelles ? En fait, non ; mais une année a passé et c'est nous qui sommes devenus plus difficiles, ayant, dans l'intervalle, assisté à l'ouverture des XX et à celle de l'*Essor*, où, du moins, nous pouvions constater l'effort des fougueuses palettes qui crient obstinément : autre chose !

L'exposition triennale a été marquée d'une croix funèbre, par la mort d'un de nos plus illustres artistes flamands de la vieille race, Henri de Braekeleer. Avant et depuis l'*Atlas* (que le musée royal acquit à l'exposition de 1872 et qui est un

des joyaux de notre collection nationale), cet artiste a suivi l'ornière de nos anciens maîtres, mais en ajoutant au sillon quelque chose de lui. Amoureux des couleurs fastueuses, il les a coulées en son œuvre comme une lave ardente, et les draperies et les tentures qu'il froisse en ses « intérieurs » ont une vie presque, et quelque chose comme le reflet des hautaines royautés abolies. De Braekeleer était un peintre de la vie enfermée et nous ne connaissons de lui aucun sujet de plein air. Il se confinait dans les fermes flamandes dont il savait rendre l'apaisement recueilli, ou encore dans les petits appartements néerlandais à l'opulence insigne, pleins de rêverie, où les meubles aux reflets centenaires paraissent, en leurs cuirs assombris, en leurs étoffes brûlées, avoir emmagasiné la lumière de tous les couchants. Ce qui caractérise cet art, c'est la couleur surtout. Qu'il nous montre l'*Atlas,* où l'on voit un vieux géographe penché sur sa carte, ou *la Fileuse,* cet intérieur évangélique, de Braekeleer trempe sa brosse dans la lumière rutilante des commencements de crépuscule; les tons clairs, il avait le don de les atténuer d'ambre, et cela fait l'effet de « fondu » que l'on trouve dans les tableaux patinés par l'âge et la mystérieuse alchimie des vieilles palettes. Nous ne connaissons guère qu'un peintre belge vivant qui atteigne de Braekeleer en intensité de couleur, c'est Jan Stobbaerts. Mais celui-ci est plus matériel; il est une pupille et une rétine plus qu'une pensée; son art évoque la grande vigueur flamande, il trucule, donne l'appétit des fortes mangeailles; de Braekeleer, lui, dégage une rêverie lente, la tristesse des fins de jour, l'apaisement dans la matérialité.

Aux dernières années de sa vie, de Braekeleer semblait avoir quelque peu faibli; des tons crayeux se mêlaient parfois à ses combinaisons, mais, pas plus tard qu'au salon de Bruxelles de 1884, il arrivait avec un tableau de toute beauté, le *Joueur de cor.* Le peintre qui vient de disparaître n'a pas été méconnu certes, mais n'a pas été compris cependant. Deux amateurs, M. Léon Lequime et l'un de nos magistrats communaux, M. Vautier, ont réuni, aux murs de leurs salons, les œuvres maîtresses de l'artiste et c'est dans leur galerie qu'il faudra juger ce génie grave et émouvant, que nul oubli ne pourrait anéantir.

Il n'en sera pas de même, pensons-nous, de Louis Gallait, encore un de nos morts récents, représenté posthumement au salon d'Anvers, côte à côte avec un autre disparu, Nicaise de Keyser. Tous deux — on l'a dit avec quelque raison — ont fait pour notre art national ce que Gros, Géricault et Delacroix ont fait pour l'art français, mais avec quelle indéniable infériorité! C'était à la belle époque du romantisme, et ces deux peintres s'attelèrent à la remorque de l'école française sans y apporter d'autre note originale qu'un patriotisme de garde citoyenne d'une rare vulgarité. Avec M. Ernest Slingeneyer, qui vit encore et ne produit heureusement plus, et quelques autres, dont feu Henri De Caisne, ils constituent la phalange de l'officialisme en matière d'art, et ne sont plus considérés en leur œuvre que comme des « documents ».

A ce titre documentaire, le Salon d'Anvers a donc un certain intérêt, les contrastes s'en accentuent et l'on y peut s'applaudir des voies nouvelles qu'a prises notre école, si tant est qu'il y ait des écoles. A la peinture blaireautée et fignolée de ce pseudo ou néo-romantisme, a succédé le souci plus congru de l'interprétation de la nature. Comme nous avons contrefait les livres, nous avons, avec pareille désinvolture, contrefait l'art venu de France ; mais, de même qu'est arrivée une législation internationale dûment codifiée en matière littéraire, de même a surgi spontanément, sans le secours de la loi, une esthétique où se concilient la nature flamande et la modernité. Abandonnant, de façon définitive, le genre et l'histoire, dont l'un avait eu comme derniers représentants Madou, Willems, Frantz Verhas, l'autre l'auteur des *Têtes coupées*, de *la Peste de Tournai*, Louis Gallait, nos peintres sont revenus à des notations moins conventionnelles et plus saines des choses et des êtres. Après notre grand Charles De Groux trop tôt enlevé, Constantin Meunier, Xavier Mellery se sont inspirés de la vie populaire, l'un en grandissant jusqu'à l'épique l'homme du feu et de la houille, le mineur, ou encore le marinier du port d'Anvers ; l'autre pénétrant dans l'âme campagnarde et restituant à travers sa naturelle pensivité la mélancolie des humbles. Enfin, après Joseph Stevens, qui a cessé de produire, mais dont les *Chiens* restent inimitables, Jan Stobbaerts a lui aussi chanté les bêtes et, mieux que Verwée qui est à son déclin, rendu le côté plantureux et lourd de nos fermes et de nos pâturages. Complétons le groupe par Marie Collard, le peintre des vergers recueillis, Isidore Verheyden, Alfred Verhaeren, Frantz Courtens, et nous en aurons oublié encore.

A peu près tous sont représentés au Salon d'Anvers, mais nous avons préféré ici donner une impression d'ensemble plutôt qu'une analyse, nous réservant de faire pour chaque peintre un médaillon spécial qui permettra de le juger en dehors de tout voisinage dangereux.

Je l'ai dit, c'est dans les ateliers qu'il faut chercher les tendances de notre art et non dans les expositions. Notre jeune école subit en ce moment l'influence de vos luministes français ; les Pissaro, les Monet, les Signac ont bouleversé leurs pupilles et sur les palettes fanfarent des oppositions anormales et bizarres. Contrefaçon encore, mais d'où les personnalités se dégagent déjà — et qui certes produira de nouvelles tendances et d'inattendus résultats.

MAX WALLER.





LES FÉMININS DU ROMAN (1)

M. OCTAVE FEUILLET

I



ÉLÉGANT, aristocrate, toujours porté à l'héroïsme, ignorant toujours chez lui et chez les autres les faiblesses humaines, — M. Octave Feuillet est tout cela, et dans chacun de ses livres; c'est le romancier de la vieille chevalerie française. On l'a vu cependant, il y a peu d'années, prendre un ton nouveau, moderne presque, s'essayer à peindre de vrais crimes, un empoisonnement, toute sorte de choses horribles ; on a lu *la Morte*, et après cette lecture on s'est dit que peut-être M. Feuillet, ce preux, voulait se mettre à la mode d'aujourd'hui.

Vers 1856, d'elle-même, la mode était venue à lui, l'arrachant de force à son

(1) Voir *L'Artiste* d'avril et mai derniers (1888, I, 276 et 362) : *Dickens et M. Alphonse Daudet.*

isolement un peu farouche, attirée par cette fierté même, et par l'atmosphère tout embellie qu'il créait, comme pour aider à la satisfaction d'un besoin général de bien-être et de repos. Ce qu'on voulait alors, dans le monde féminin qui fait la mode, c'était un calme absolu quant aux soucis élevés et aux problèmes inquiétants, une activité fébrile quant aux plaisirs. Après la longue austérité du règne de Louis-Philippe, continuée encore sous la république de 1848, on s'étourdissait dans un prodigieux débordement de jouissance. Mais, précisément parce que la sensualité était dans les mœurs, on ne la cherchait pas dans les livres : on désirait plutôt y puiser un oubli des réalités tristes ou sérieuses, une sorte d'ivresse qui fût pour l'esprit comme la vie de chaque jour pour les sens, mais d'autant plus douce, d'autant plus affinée, d'un ton d'autant meilleur, à mesure que l'autre ivresse devenait brutale et cynique. Chez les délicats, quel que fût leur genre de délicatesse, il subsistait au fond de ce désir le besoin, peut-être inavoué mais impérieux, d'une diversion momentanée, même factice, dans leur existence, d'une excuse vis-à-vis d'eux-mêmes. Surtout personne ne voulait ni amertume, ni satire.

C'était donc plus qu'un caprice cette faveur de la mode, du monde de la mode, pour M. Feuillet ; à ce moment précis il remplissait exactement l'attente de ses lecteurs : il aurait pu réussir par le seul exposé fidèle et indulgent de leurs désirs, de leurs secrètes tendances. Un tel succès a presque autant d'éclat ; mais la durée risque de s'en abréger en présence d'une interprétation plus flatteuse, plus séduisante du même état d'esprit ; et il manque toujours à la couronne la fleur de cette reconnaissance parfois involontaire que les lecteurs gardent à un écrivain, pour avoir trouvé dans ses livres, à maintes heures de leur existence, non pas une explication, mais un soulagement à leur ennui. Plus tard, avec les événements les besoins changent ; les forces réelles s'en vont aussi peu à peu ; les sensibilités s'émoussent ; il faut des secousses pour animer ces paquets de nerfs blasés, et tous les excitants sont bons. Il n'y a plus alors de place pour la rêverie paisible que l'on aimait vingt ans avant. Il arrive pourtant que l'on se souvienne tout à coup, à propos de rien, du plaisir éprouvé quelque jour où l'on était très las, où l'on s'est rafraîchi et reposé l'esprit dans une des chastes fantaisies de M. Feuillet. Aujourd'hui, dans le demi-silence que la vogue bruyante en s'éloignant a laissé autour de lui, M. Feuillet continue de savourer le plaisir d'avoir fait des milliers d'heureux. Cette reconnaissance qui subsiste après l'enthousiasme, c'est encore le fil qui l'unissait au public de la mode, un peu aminci, mais toujours un fil d'or.

La mode lui a donné des compensations, non plus dans le public qui la crée, mais dans le public qui la suit. C'est cette foule composée à Paris de tous les gens qui se piquent d'être « du monde », mais qui n'ont que le rang, le titre, la fortune nécessaires pour y faire nombre, sans posséder ni l'originalité ni l'indépendance

indispensables pour y faire autorité. En province ce sont les femmes qui soupirent après « la capitale », — un mot à elles, — de regret ou de désir, des officiers très jeunes, de nobles oisifs très enviés pour leurs habits, leur allure et leur langage, qui retardent quelquefois. Dans l'ensemble cela forme comme une armée scrupuleusement obéissante à ses chefs ; auprès d'elle le succès est affaire de discipline. Là pourtant, malgré l'abandon des chefs, en dépit de la discipline, le succès de M. Feuillet persiste. Il faut reconnaître que la tenace fidélité de ce monde d'imitateurs s'attache en partie aux fortes qualités qui assurent au romancier une estime durable, même dans le vrai monde des lettres ; mais elle provient aussi d'une communauté de défauts et de faiblesses avec l'écrivain.

M. Feuillet décore ses personnages d'une particule ou d'un titre ; on l'en a raillé et blâmé. Ce n'est, après tout, qu'une manie très innocente. Sur le public, cette apothéose perpétuelle du nom exerce une séduction irrésistible ; elle trouve une foule de vanités ou de prétentions toutes disposées à l'applaudir.

En dépit des révolutions, le culte de la naissance a gardé ses adeptes; un titre donne encore aujourd'hui un grand nombre de privilèges, il est demandé en mariage, il est ardemment sollicité par les sociétés financières, sans parler des menus tributs de respect et de flatterie qu'il recueille au passage dans un salon, auprès des femmes. Pourquoi le héros d'un roman, de dix romans ne serait-il pas au moins baron ? C'est en somme une convention fort acceptable, si la peinture du caractère évoque un personnage bien vivant, si ses pensées nous rappellent nos pensées, si nous retrouvons dans ses passions, dans ses qualités et ses défauts un écho de nous-mêmes ; s'il renferme, en un mot, quelques parcelles de la pâte humaine dont nous sommes tous pétris. Cela semble indispensable, même dans un roman de M. Feuillet, puisque l'auteur ne s'en tient pas à la description de la vie mondaine.

Mais le public de M. Feuillet a sur le roman, sur la littérature, plus généralement sur la vie, des idées fort arrêtées et toutes spéciales qu'il prend pour la vérité et qui lui en tiennent lieu. C'est le public des opinions toutes faites. Faites par qui ? Il n'en sait jamais rien. Il les accepte sans peine et sans examen de ses amis, de son entourage, alors même qu'il serait très aisé d'en vérifier l'exactitude. Cela est encore plus commode, de disposer ainsi, sur chaque sujet, d'un certain nombre de formules que l'on place en causant, en écrivant même, qui permettent de juger très vite un homme, une œuvre. En dehors du cercle de ces idées dites reçues, vis-à-vis d'un fait, d'une parole qui les contredit nettement, on est déconcerté, choqué; on éprouve un malaise indicible. On a ce malaise très souvent en présence de la réalité. On préfère la formule qui la représente désormais. C'est aussi ce qui arrive quand on lit : on veut les personnages d'un roman, dans leurs moindres gestes, conformes aux types depuis longtemps convenus et acceptés, et l'on restreint volontiers ses lectures aux

œuvres où ce désir se trouve le mieux satisfait. Les œuvres de M. Feuillet sont de celles-là, sauf deux, trois au plus, *M. de Camors*, *Julia de Trécœur*, *la petite Comtesse*, où le romancier a mis simplement la formule de côté pour penser et écrire librement. D'ordinaire M. Feuillet semble trier avec soin les vertus et les vices, puis il entasse la délicatesse sur la bravoure, la sincérité sur le dévouement, ou au contraire la luxure sur l'avarice et l'envie. Chaque personnage se trouve ainsi solidement établi dans son rôle d'amoureux chevaleresque, de traître, de père noble; il ne se permet jamais sur le rôle du voisin, ces légères incursions que nous montre la vie réelle. Puis dans son rôle même, chaque personnage se conduit toujours avec la mesure, le tact, la distinction que donne une éducation parfaite : on retrouve jusqu'à l'habitude des gens qui ont « beaucoup de monde », de s'arrêter dans l'expression de leurs sentiments à un degré de bon ton. Cela rappelle les morceaux débités dans un salon par un poète mondain, debout contre la cheminée; le débit s'adapte au milieu : la voix n'a pas d'éclats, le ton n'a pas de fièvre : tout reste dans la demi-teinte des convenances. Cela rappelle les berceuses jouées à la sourdine sur le violoncelle avec des nuances interminables, des notes qui se lient languissamment.

Les teintes adoucies ont plus fait pour le succès de M. Feuillet que les autres défauts de ses romans, le noble cliquetis des titres, la physionomie convenue des personnages, plus même que des qualités telles que la pureté de la langue et l'élévation des idées. C'est qu'avec cette atténuation, M. Feuillet a ouvert à tous les goûts trop délicats ou trop ombrageux l'accès d'une foule de sentiments trop simples ou trop rudes : il les a mis à la portée des femmes du monde. Cette transposition est indispensable pour arriver jusqu'à elles. On les dirait entourées d'une buée assez chaude et parfumée pour leur donner le dégoût du dehors et l'oubli du reste de l'humanité. M. Feuillet a pénétré dans la buée : on l'y a si bien reçu qu'il est resté. Il se sentait le bienfaiteur de ces esprits féminins; il trouvait chez eux la tyrannie si exclusive, mais si flatteuse du malade qui ne veut recevoir sa nourriture légère que de la main d'une garde préférée. D'ailleurs, de lui-même, il choisissait les nuances fines, délicates, qui lui plaisaient davantage. Par une évolution fatale, il dut se développer sans sortir du cercle où l'avaient accueilli ses premiers succès; il amena jusqu'à la perfection ceux de ses dons qui s'accommodaient à ce cadre un peu étroit, il laissa s'étioler les autres. En somme, il exagéra nécessairement sa manière du début, de voir et de présenter les choses.

C'est bien là le sort commun à tous les artistes, peintres, musiciens, littérateurs, dont la mode s'est emparée un jour, qu'elle a portés aux nues. Ils croient tous à l'éternité du triomphe, ils se contentent de répéter la même œuvre. Les traits applaudis d'abord se grossissent peu à peu, et quand l'artiste n'a pas l'énergie ou l'adresse de se ressaisir à temps, il se perd par là même où il avait

réussi d'abord. La mode a fait tout le mal; sans elle le talent se serait naturellement formé jusqu'à pleine éclosion : il aurait conservé l'équilibre de ses forces. Par elle il a poussé dans un sens unique, à la façon d'un arbre dont les racines dévient : il s'est déformé.

C'est bien là aussi, comme le dit si justement Henri Heine, le sort commun non pas seulement aux hommes mais aux idées, aux objets même, que les femmes adoptent avec passion. Il serait curieux de rechercher s'il n'y a point là autre chose qu'une contagion de fragilité; peut-être découvrirait-on une sourde jalousie du genre mâle, ou bien que les femmes se créent de simples fantômes d'idoles. Mais, il faut l'avouer, elles n'arrivent jamais dans leurs grands enthousiasmes, à s'éprendre d'un sujet indigne d'elles. Dans la suite, le sujet peut se gâter, tomber à rien; il se peut même que leur enthousiasme ait causé la chute. Mais quand elles ont aimé, le sujet était bon.

II

Des douze ou treize livres qu'a publiés M. Feuillet, le premier qui ait reçu la consécration d'un succès éclatant, c'est le *Roman d'un jeune homme pauvre.* C'est peut-être aussi celui de ses livres qui garde les lecteurs les plus enthousiastes; il a une jeunesse et une vivacité d'allures qui vont bien aux esprits vierges de lecture. C'est comme une suite aux contes de fées; quel *Prince charmant* que Maxime Odiot de Champcey d'Hauterive, et quelle *Belle au bois dormant* que Marguerite Laroque !

Marguerite Laroque est sérieuse : on le devine à voir cette physionomie, « ce visage et ce cou légèrement recouverts d'une teinte d'or sombre », « ces yeux larges, profonds et pensifs », « cette taille élevée », ou qui paraît telle « grâce au caractère ample et parfaitement harmonieux de la beauté. » Marguerite est même un peu plus que sérieuse : on trouve dans ses moindres gestes « un air de tranquille majesté qui lui est propre. » On remarque en même temps « ce nuage de sombre préoccupation qui couvre sans cesse son front, la sévérité hautaine et défiante de son regard, la sécheresse amère de son langage. » Voilà qui est bien étrange chez une jeune fille : on s'étonne, et derrière ces apparences, on entrevoit une énigme, c'est-à-dire le signe d'élection, l'auréole troublante et enviée des êtres dont la vie a ses côtés mystérieux. Marguerite est exceptionelle : à toute occasion elle dit, elle répète qu'elle n'aime rien de ce qui est beau, rien de « ce qui parle à l'imagination et à l'âme. »

Peu à peu l'énigme va se dévoilant, non pas sans lutte. Le combat est terrible entre l'orgueil qui résiste et la nature qui veut parler quand même, il recommence chaque jour, et les meurtrissures qui en résultent donnent à cette figure

de jeune fille un curieux relief. On sent la jeunesse en révolte dans ces brusques sorties, ce parti pris d'indifférence prosaïque qui s'accentue à chaque page, cette amertume excessive, douloureuse, qui s'accroît de toute la sève refoulée et aigrie. Puis un soir, devant un coucher du soleil, l'heure classique des défaillances, le voile se déchire, l'orgueil est anéanti, la vérité apparaît. La vérité, comme on le soupçonnait, est toute contraire aux apparences; cette Marguerite, si froide et si positive, est ardente et rêveuse. Elle a rêvé surtout d'être aimée pour elle-même, et elle sent que personne ne l'aimera jamais ainsi. Les millions de sa mère la dérobent à tous les yeux; c'est sa fortune qu'on veut épouser et non pas elle. Là est sa souffrance. « La défiance toujours, voilà ma peine, voilà mon supplice. » Ici l'intérêt redouble; on ne se demande pas si cette souffrance est bien vive ou bien cruelle. Elle semble réelle, et d'ailleurs, comme l'orgueil, abattu un moment, s'est redressé plus ombrageux et formidable, on a de nouveau l'angoisse de cette lutte, on attend l'issue impatiemment. On se dit : Marguerite va-t-elle céder à ses pensées mauvaises, va-t-elle étouffer décidément les élans de son imagination, va-t-elle se donner à Bévallan, cette brute, qui n'a que le mince mérite de sa richesse ?... Non, la fierté est vaincue par la passion; une fois encore, la défiance se réveille dans la scène de la tour d'Elven; mais c'est le dernier spasme, et l'apaisement arrive tout aussitôt.

La scène de la Tour d'Elven a eu trop de succès dans le roman et au théâtre pour qu'il soit besoin de la raconter ici. Elle est belle, parce qu'elle est décisive; Maxime de Champcey, en se jetant dans une sorte de précipice pour ne pas compromettre cette jeune fille qu'il adore et qui vient de l'insulter mortellement, frappe le coup suprême; il emporte les résistances de Marguerite; d'un seul coup il devient un héros. Une pareille action eût suffi à faire aimer le premier venu; car elle suit immédiatement l'aveu d'une passion désespérée; elle est le meilleur témoignage de la noblesse de cet amour; elle révèle un désintéressement, une intrépidité sans égales : elle est chevaleresque, en un mot. Et dans le roman elle vient après une série de prouesses préparatoires, qui ont fortement ébranlé les résolutions hautaines, méprisantes de Marguerite. Ce que Marguerite a été avant le roman, ce qu'elle a vu, les aventures qu'elle a traversées, M. Feuillet ne nous en dit rien. Il semble pourtant bien difficile qu'un tel état d'âme se développe spontanément, sans que le moindre fait, la moindre déception positive en ait favorisé l'éclosion, avec ces seuls germes, une imagination enfiévrée, un orgueil indomptable. En tout cas, quand Maxime se présente au château de Laroque, la jeune fille lui fait le même accueil qu'aux autres hommes; son indifférence est même plus glacée, comme pour décourager d'avance des sentiments qui ne peuvent être que bas et intéressés. C'est là une conviction fortement établie dans cet esprit singulier et qui va subsister longtemps. Maxime, lui, est aussi fier que Marguerite, il a de grandes manières, il

a l'âme d'un poète et la bonté d'un apôtre, il est brave, presque téméraire; mais il a l'air de jouer la comédie, en se montrant tel qu'il est. Il faut qu'il justifie ses qualités, qu'il étale dix fois plus de bravoure, de désintéressement, etc., que Marguerite n'en eût exigé d'un homme ordinaire. C'est le privilège de la perfection héroïque; c'est aussi son privilège et sa récompense que de provoquer la passion qui éclate à la fin et que consacre l'abdication de l'orgueil aux mains de l'homme aimé. Ne dirait-on pas d'une châtelaine du XIIIe siècle, soumettant son chevalier à de longues épreuves et se donnant en échange des trophées ou des couronnes de tournois? Le caractère de Maxime, si résigné dans son dévouement, si grand dans la servitude qu'il s'impose, n'évoque-t-il pas des souvenirs de temps lointains, généreux, enthousiastes? D'ailleurs tous les détails du tableau donnent directement ou par contraste la même vive impression : au premier plan et en pleine lumière, Mlle de Porhoët, la parente du marquis de Champcey un peu par le sang, surtout par la générosité et l'élévation de l'esprit; en même temps plus absorbée que Maxime dans le culte de sa race dont elle est comme lui le dernier rejeton, plus attachée aux vieilles formes, aux vieux usages. Derrière ces trois personnages qui se donnent la main, qui sont de même essence raffinée, Mme Laroque forme transition, un peu banale déjà ; le notaire, M. Laubépin plus banal encore, fait bien ressortir la tête de Maxime. Puis l'opposition se marque brutalement, avec des tons criards, chez les honnêtes bourgeoises de l'endroit, Mme de Saint-Cast, Mme Aubry. Quant au vieux corsaire, son histoire tourne à la légende; ce n'est pas un mal, ce coin noir trouve bien sa place, quoique le drame qu'il évoque ne soit ni original ni saisissant. Enfin le roman se passe en Bretagne : les descriptions y sont rares, quand il y a recours, M. Feuillet en use très sobrement; pourtant avec la rivière sous bois et la cascade où le chien Mervyn manque de se noyer, avec le paysage de landes où se placent les aveux de Marguerite, avec le village d'Elven, la fameuse Tour et sa tunique de frondaisons, il se forme dans l'esprit du lecteur un paysage assez complet. Et ce milieu a la couleur sévère, mais très nuageuse, très étrange, dont le caractère des héros est revêtu : cette conformité les met à l'aise, et contente le lecteur. On les trouverait exilés dans la Beauce ou le Berry; il leur faut une nature pittoresque, qui flatte leur imagination, qui sollicite leurs témérités, qui fasse écho à leurs angoisses et à leurs secousses.

III

Dans ce roman, personnages et faits, tout est exceptionnel. M. Feuillet applique ici cette théorie, nettement formulée dans une autre œuvre où ce caractère se marque encore davantage, dans *Sybille*, « le roman est l'histoire des senti

ments exceptionnels ». Voilà une profession de foi décisive, un goût artistique bien accusé. C'est par là que M. Feuillet est un féminin.

Chez un homme l'imagination se modère et se règle le plus souvent par les occupations journalières, monotones, auxquelles de ce temps-ci il doit s'astreindre pour gagner sa vie, se *créer une position*, ou bien elle trouve facilement à se satisfaire dans les créations artistiques, dans la carrière militaire, et bien souvent les combinaisons financières; il n'est pas surprenant de voir très prosaïques, « très bourgeois » dans la vie privée, des hommes dont on admire le génie dans leurs œuvres. L'imagination a eu sa pâture, elle est calmée. Mais les femmes, elles, n'ont aucun moyen pareil. La vie publique leur est fermée; leurs tentatives artistiques rencontrent d'extrêmes difficultés. Il ne leur reste que la maternité qui à elle seule, il est vrai, remplace tous les dérivatifs si puissants réservés aux hommes. Aussi M. Feuillet ne prend-il ses héroïnes que parmi des jeunes filles, ou parmi des femmes mariées, mais très peu mariées. Celles-là en effet ont une pensée, une préoccupation unique, c'est l'amour, dans le mariage ou à côté ; elles y mettent toutes les forces de leur imagination qu'elles n'ont pu dépenser ailleurs ; elles portent dans leur recherche un goût d'aventure, une passion d'étrangeté ; l'imagination les entraîne plus ou moins loin, suivant son intensité, mais toujours dans cette voie de l'exception.

M. Feuillet a le même goût, la même passion en littérature ; il cherche toujours les sentiments exceptionnels. Il n'est pas un seul de ses romans où cette tendance n'apparaisse, et même ne forme comme un lien de parenté entre les divers personnages ; c'est toute une famille dont M. Feuillet nous raconte l'histoire, ou plutôt ce sont deux êtres, toujours les mêmes qu'il nous décrit, en les habillant diversement, en changeant un peu leur âge ou leurs qualités accessoires. Si Maxime de Champcey ne perd pas sa fortune, qu'il continue son existence de désœuvrement et de plaisirs, à trente-cinq ans sa foi religieuse sera plus qu'attiédie ; mettez qu'il sache peindre et il pourra s'appeler M. de Chalys ; supposez qu'il reste seul au monde, et que son cœur se ferme non seulement à la foi, mais à tout sentiment humain, ce sera M. de Camors ; au lieu de se dévouer à une sœur, qu'il se dévoue à un ami, ce sera le commandant d'Éblis ; s'il se dévoue à une femme, ce sera Jacques de Lerne. Mais toujours il cherchera un amour exceptionnel. Quant à la femme, voyez comme Sybille rappelle Marguerite par sa continuelle aspiration vers un être impossible.

Chez les uns et chez les autres, l'imagination tient trop de place ; l'équilibre fait défaut. Mais il semble, qu'avec ce point de départ commun, ils devraient aboutir, dans leurs élans désordonnés, à des résultats bien différents. Or, il arrive qu'ils conçoivent tous l'amour d'une manière identique, comme une passion absolue et sans mélange. Car ce ne sont pas seulement des analogies vagues qui relient ces diverses conceptions, ce ne sont pas seulement les mêmes exigences altières,

les mêmes dévouements héroïques qu'on retrouve dans chaque œuvre ; c'est le même sentiment exceptionnel qui reparaît, l'amour chevaleresque. Il en est toujours ainsi, quand on veut échapper par une voie bien neuve à la monotonie apparente de l'existence ; toujours le chemin est battu, et on y aperçoit mainte figure de connaissance. Quant à la vie vraie, notre vie, c'est la diversité même. Les innombrables éléments dont se forme notre caractère, se combinent de mille façons qui varient nécessairement d'un individu à l'autre. Quelquefois un des éléments domine et absorbe tout le reste ; des parentés étroites se produisent alors entre les façons d'agir, de sentir et de penser ; c'est sans doute une semblable parenté qu'établissent entre plusieurs êtres le besoin et l'habitude de chercher dans l'amour un plaisir de l'imagination.

IV

La mère la plus scrupuleuse, la plus rigide, laisse aisément lire à sa fille le *Roman d'un jeune homme pauvre :* il n'existe dans ce livre aucune tache, aucune ombre d'impureté ; tout y est absolument convenable et moral. Même on entrevoit, bien voilé, chez M. de Bévallan, quelque chose qui doit s'appeler « le plaisir des sens », et ce quelque chose est tellement ignoble et répugnant qu'on reporte vite ses yeux vers Maxime. A lui toute l'attention et tout l'intérêt. C'est un étranger d'abord pour la lectrice ; elle le suit avec plaisir dans sa pénible lutte pour l'existence, dans sa recherche d'un gagne-pain ; mais c'est une jouissance désintéressée ; la personnalité de la femme elle-même, ses désirs, ses souffrances, ses rêves, rien de tout cela n'entre en jeu. Mais voilà que Marguerite apparaît superbe et isolée ; voilà que nait chez Maxime une passion terrible et noblement étouffée. La lectrice en éprouve un bien-être profond ; son imagination commence à s'échauffer, et peu à peu elle s'identifie avec la femme du roman. Il y a là autre chose que cette tendance, si fréquente, à établir, dès les premières lignes, une comparaison entre son propre caractère et celui d'un personnage bien en vue ; ici la comparaison ne trouve même plus à se placer : l'illusion est trop complète. C'est la femme toute entière, telle qu'elle existe, qui s'est coulée dans les vêtements de Marguerite, qui parle à Maxime, qui l'aime, qui en souffre ; la réalité a complètement disparu à ses yeux, surtout quand elle a dans l'esprit l'image d'un homme à placer en face d'elle, qu'elle puisse appeler Maxime et voir agir en ce nom. Par son tempérament et ses goûts, une femme d'imagination est, au fond, semblable à l'héroïne du roman : les différences de détail s'effacent, elle ne les sent plus. Elle se voit jeune, belle, immensément riche, et malheureuse à mourir de sa richesse et de sa beauté. Il se peut qu'elle soit laide et qu'elle habite une loge de concierge. L'imagination a donné son coup de

baguette, créant de toutes pièces une sorte de monde enchanté, ou bien réveillant des souvenirs, des images mal endormies au fond de la mémoire, et les parant de couleurs plus brillantes et plus séduisantes qu'au jour de leur naissance : une existence entièrement factice se place à côté de l'existence réelle. A l'état ordinaire, ces images toujours un peu évoquées luttent contre d'autres images, celles que les sens perçoivent à chaque minute ; la vie factice lutte contre la vie réelle. Et l'équilibre se maintient tant bien que mal, souvent au prix de durs efforts et d'une souffrance aiguë, quand la vie réelle est triste et morose. Mais la partie cesse d'être égale pendant la lecture d'un roman de M. Feuillet : avec ce renfort qui la soutient, la vie factice, celle qui se passe toute entière dans l'imagination, l'emporte sur sa rivale.

Le *Roman d'un jeune homme pauvre* se prête par tous les côtés à ce rôle d'auxiliaire, par l'allure chevaleresque de Maxime, par la fierté douloureuse de Marguerite. La façon même dont ces caractères se présentent dans leur ensemble active l'illusion. La complexité n'existe pas chez eux. Ils sont simples d'un bout à l'autre du livre ; la force qui les pousse en avant n'est pas produite par la combinaison de ces innombrables petites forces qui, dans chacun de nous, se croisent et se combattent péniblement : elle demeure toujours une, entière. Son mouvement a tant de sûreté que l'on en devine tout de suite les progrès, que l'on aperçoit même le but qui sera atteint. Cela satisfait comme un raisonnement bien mené, cela semble logique, plus logique, hélas ! que les faits de chaque jour. C'est un nouveau plaisir ajouté à celui de vivre cette bienheureuse histoire ; car l'idée d'une impulsion unique, donnée à l'existence, appartient aussi aux femmes qui rêvent plus qu'elles ne vivent. Leurs rêves leur montrent toujours ce pouvoir absolu d'une passion ou d'une volonté. Leur imagination, avide d'exception, ne tient aucun compte de mille influences, d'apparence insignifiante, qui dans la réalité usent lentement ces forces souveraines, les déforment, leur font produire des effets tout opposés à leur nature : de simples phénomènes physiques, malaises, petites misères, ou bien ivresses légères d'un moment ; le temps qui passe, l'ennui, le désœuvrement, et par suite une résignation toute passive à la destinée ou des résolutions folles, je ne sais quel besoin de souffrance ou d'expiation, qui fait courir là où l'on aperçoit le plus grand danger, qui fait accepter, avec une amertume presque douce dans son paroxysme, l'avenir le plus odieux, précisément parce qu'il est odieux. Tout cela se rencontre chez les femmes dont l'imagination travaille et bouillonne (*la petite Comtesse*), c'est là leur vie réelle. Elles sont plus que toutes les autres, sujettes à des accès d'immense désespoir, parce qu'elles ne connaissent pas la température moyenne où l'esprit humain se meut à l'aise, sans trouble. Elles montent dans leur rêve bien au-dessus de ce niveau, puis elles tombent bien au-dessous, de toute la hauteur du rêve. En lisant le *Roman d'un jeune homme pauvre*, elles évitent pour

quelques instants ces chutes périodiques. Elles trouvent dans ce livre des joies qui les ravissent, surtout des souffrances qui les enivrent. Joies et souffrances ne sont pas ravalées à ce terre à terre, où leur vie, à elles, se trouve toute maussade et plate, quoi qu'elles fassent et quel que soit leur monde; dans chaque monde leur imagination leur fournit la pierre de touche qui leur sert à éprouver les êtres et les faits, et à les rejeter comme vulgaires et bas. Marguerite et Maxime ne souffrent pas de cette manière; quand ils viennent à descendre vers la réalité, ils l'effleurent à peine et remontent bien vite dans la sphère de passion généreuse, inouïe : c'est là la vie factice; rien n'y sera banal. Les lectrices n'en sortent point, tant que dure le roman.

Leur plaisir vient de là tout entier. C'est leur portrait qu'elles trouvent dans ces œuvres, elles se reconnaissent elles-mêmes, non pas cependant telles qu'elles sont, telles que pourrait les peindre un analyste impitoyable comme M. Guy de Maupassant, mais telles qu'elles voudraient être, au milieu des événements qu'elles voudraient vivre. Tour à tour elles deviennent Sybille, Marguerite, Julia, etc., c'est la même femme. Il est bien dans leur caractère de promener ainsi leur existence rêvée à travers toute sorte de lieux et de conjonctures, pourvu que cette existence demeure exceptionnelle. Il est bien également dans leur caractère d'aimer successivement Raoul, Maxime, etc., mais de les aimer de la même façon et à condition de leur inspirer le même amour. Elles n'ont pu, à aucune minute de leur existence, broder sur ces deux airs favoris aucune variation féerique, qui n'ait été prévue et notée à l'avance par M. Feuillet. *Sybille*, par exemple, évoque toute leur vie d'enfant, en reportant vers le passé le mirage qui les hante : elles reviennent aux vieux jours lointains pour recommencer une existence toute nouvelle, solitaire, à côté des grands parents, sans autre souci que d'apprivoiser un pauvre fou et d'épurer les mœurs d'un curé de village. Elles acceptent surtout la rencontre de Raoul, dont le souvenir doit s'attacher à leur pensée enfantine, jusqu'au jour où elles lui donneront leur amour de femme, et leur vie entière. Leur amour doit être exceptionnel dès le début : il ne faut pas que leur première entrevue avec l'homme aimé ait la banalité des rencontres soigneusement réglées par une famille positive, chez une amie commune, à l'Opéra-Comique, au Cirque. Ce sera plutôt dans un bois bien sauvage, où rien ne saurait être prévu : la poésie du lieu restera toujours mêlée au souvenir de l'aventure. L'émotion essentielle, celle qui fait époque dans leur existence et décide de leur avenir, ne peut être complète qu'à la condition de procéder de sources exclusivement sublimes. Encore une fois, la banalité du lieu gâterait cette première entrevue, cette première déclaration : c'est un point très important; de même la banalité des circonstances, une promenade par exemple, il importe que l'événement soit dramatique, autant que possible, qu'il y ait péril et sauvetage. De même enfin

la banalité du héros, réelle ou simplement apparente ; qu'il soit beau, cela est trop simple; mais sa beauté ne ressemble à aucune autre, elle frappe, comme tout ce qui est en lui, par un caractère exceptionnel d'intrépidité, de noblesse, de mélancolie, etc. Ses qualités ne sont point de celles que peut rêver une femme d'intérieur, de celles qui ne plaisent et ne se montrent que dans l'étroite intimité. Il a par-dessus tout un fond d'enthousiasme bouillant et de désintéressement qui le porte aux actes d'héroïsme. A lui aussi, l'imagination est sa faculté principale. Ainsi conçu, il s'éprend en un seul coup d'un amour qui lui fait tout oublier, et le rend capable de dévouements inouïs pour la femme aimée. Cet amour est d'ailleurs sans espoir, mais toujours respectueux, ignorant la chair et porté vers l'âme. Ces deux êtres marcheront à travers toutes sortes de luttes et d'épreuves, à la conquête du bonheur, qu'ils entrevoient comme une récompense de leur courage.

Ce bonheur, M. Feuillet le leur accorde quelquefois à la fin du livre, dont c'est l'heureuse conclusion : il n'en fait jamais le sujet de son étude. Est-ce seulement parce que le bonheur n'a pas d'histoire ? ou plutôt, n'est-ce pas que cette existence apparaît comme une lamentable désillusion ? L'amour de ces êtres naît de l'héroïsme, il en vit; le mariage peut-il le lui conserver ? Cette vie commune ne semble possible que par l'apaisement, chez l'homme ou chez la femme, de la surexcitation perpétuelle que nous leur avons connue avant leur union, et qui alors, sans doute, leur donnait des forces. Mais alors l'amour lui-même va disparaître.

Aussi bien le héros de M. Feuillet est-il pure fiction comme l'héroïne. Dans la réalité, les hommes qui se construisent par l'imagination une vie d'amour extraordinaire, ne sont presque jamais des hommes d'action, prêts à toutes les témérités pour atteindre la chimère. La rêverie en retient plus d'un. Et chez tous, ou bien l'ardeur première va se refroidissant dans la prose des premières amours, ou bien, quand elle subsiste, c'est avec des exigences qui se renouvellent plus vives à chaque aventure, et ne laissent jamais qu'un désenchantement complet. Ces hommes demandent alors à toutes les femmes qu'ils rencontrent, beaucoup plus qu'elles ne peuvent donner; et quand ils trouvent sur leur passage une de celles dont nous parlons, — une lectrice de M. Feuillet, — leur exigence se heurte à une exigence pareille : ni l'une ni l'autre ne peuvent se satisfaire. Les deux rêves d'amour se côtoient comme deux parallèles sans jamais se toucher, et suivent indéfiniment leur course vague, nécessairement inutile.

Ces caractères romanesques, qui semblent uniquement portés aux actes désintéressés, dévoués, ne font qu'évoluer autour du même point, la recherche d'un plaisir dans un cercle de féroce égoïsme. L'imagination les gâte ainsi. C'est le don souverain, la faculté princière, tyrannique et envahissante par sa

nature même : il faut contre ces empiètements une barrière qui ne se laisse jamais entamer, il faut que dans chaque circonstance la hiérarchie nécessaire des facultés demeure intacte. Le rôle de l'imagination doit, par-dessus tout, se trouver dégagé des préoccupations de bonheur : ce rôle est de donner à l'homme les pures jouissances d'une vision supérieure des choses, et par là même de l'enthousiasme ; il s'exerce à propos de tout, un peu de lumière sur une feuille d'arbre, une silhouette fantastique, ou bien une expression de physionomie, ou encore un événement de l'histoire. Mais quand l'imagination est dévoyée au point de chercher pour elle seule toutes les joies de l'amour, qu'il est difficile de lui rendre sa vraie, sa sublime utilité ! que de précautions pour redresser sans brusquerie le ressort faussé ! Comme début du traitement, on prescrirait la lecture des romans de M. Feuillet, qui entretient le mal, qui compromet le présent et engage l'avenir. L'habitude vient de tirer de ses romans un modèle d'existence, et de chercher à vivre les mêmes événements. On tente parfois un essai lamentable d'imitation personnelle, en se donnant l'attitude et les airs d'un personnage, c'est-à-dire ses ridicules. Le modele sert du moins à juger les autres, parents, amis, à condamner les meilleurs, à inspirer en un mot le dégoût de toutes les réalités, même des bonnes.

(*A suivre.*) LOUIS DELZONS.





LES PIERRES GRAVÉES

DANS L'ANTIQUITÉ SÉMITIQUE



Sous ce titre, M. François de Villenoisy, élève de M. Ledrain, vient de présenter à l'École du Louvre, pour sa thèse, une étude originale, très complète. A côté d'une partie purement technique et philologique, il y a dans ce mémoire de curieuses recherches sur la nature des pierres employées et sur les vertus superstitieuses attachées par l'esprit des anciens à tel ou tel autre de ces objets : nous en détachons, pour les lecteurs de *L'Artiste*, le chapitre suivant, et nous adressons nos félicitations à l'auteur qui a fait vraiment là œuvre de savant, ainsi qu'à l'École du Louvre d'où sortent des jeunes hommes capables de donner de telles preuves de savoir, de goût et d'intelligence.

Les graveurs ne prenaient certainement pas au hasard les pierres qui devaient être de leur part l'objet d'un travail souvent très long. La mode avait, de leur temps, autant d'influence que de nos jours, mais elle ne dirigeait pas seule leur choix. Il fallait que, par sa nature, la pierre se prêtât au travail et, la gravure terminée, fût propre à l'usage auquel on la destinait. C'est ainsi qu'au dire de Pline, les sardoines étaient fort recherchées, parce qu'en les détachant de l'empreinte, elles n'arrachaient pas la cire, comme le faisaient beaucoup d'autres pierres. Enfin, on tenait compte aussi de certaines superstitions, car, ne l'oublions pas, les pierres qui servaient de cachets étaient en même temps des amulettes.

Le travail de la gravure sur pierres fines devait être plus difficile autrefois que maintenant. Sans doute, le temps coûtait peu, et, à l'inverse de ce qui se passe chez nous, on pouvait en consacrer beaucoup à une même occupation ; mais les outils étaient moins perfectionnés, moins puissants, ce qui empêchait l'ouvrier d'exécuter des travaux qui sont sans difficulté pour nous. Les anciens possédaient comme nous la bouterolle et peut-être la pointe de diamant, mais le premier de ces instruments était actionné à la main et le second ne devait pas être d'un usage très répandu. Ils se servaient aussi de la pierre que Pline (livre XXXVII, chap. XLV) appelle « ostracias » ; elle ressemblait, dit-il, à l'agate, mais était assez dure pour graver d'autres pierres, ce qui semble indiquer le corindon. Il fallait, à l'aide de ces outils, travailler des pierres dont la dureté permit au cachet de résister à la fatigue d'un usage quotidien, sans exiger cependant un labeur trop prolongé. Cette dureté moyenne nous est offerte par les pierres siliceuses. Fort répandues dans la nature, douées des couleurs les plus variées, sensiblement plus dures que la plupart des corps au contact desquels elles peuvent se trouver, elles offrent au lapidaire un large choix. Nous les trouvons sous trois états: silicates, silice anhydre et silice hydratée. Tous trois sont représentés dans la glyptique antique. Le premier par les jaspes, l'hématite ou silicate de fer, le lapis-lazuli, la saphirine, etc., les autres par la sardoine, la calcédoine, les cornalines, les agates et le cristal incolore ou coloré par de petites quantités d'oxydes métalliques. Dans ce dernier cas, nous avons de véritables pierres fines : ce sont l'émeraude colorée par la glucine, les diverses sortes de grenat, qui contiennent du fer ; la saphirine mélangée à du manganèse ; l'améthyste ou quartz violet ; l'iris, quartz irisé ; la prase, quartz vert ; le rubis de Sibérie, quartz rose ; la topaze d'Espagne, quartz jaune ; jusqu'au quartz hyalin ou incolore, le cristal de roche.

Il existe cependant une gemme plus dure que toutes les pierres siliceuses, c'est l'alumine cristallisée ou corindon, et sous ce nom générique on doit comprendre plusieurs pierres employées par les joailliers, ce qui amène souvent de la confusion (1). Elles sont l'améthyste orientale, le rubis oriental, le saphir

(1) Quand on ne peut consulter un joailler de profession sur la nature d'une pierre antique, on a le moyen de savoir au moins dans quelle catégorie il faut la classer, en recherchant sa densité, c'est-à-dire son poids comparé à celui d'un égal volume d'eau. Le corindon a une densité égale à 4.00. Les grenats varient de 3.66 à 4.20, selon la quantité de fer qu'ils contiennent. Le diamant, que signale d'ailleurs sa dureté, pèse 3.52. Les pierres à base de silex, bien plus légères, ont des densités variables de 2.50 à 2.75. Les topazes du Brésil et les rubis balais seuls sont plus lourds, les premières pèsent de 3.51 à 3.55, et les seconds de 3.04 à 3.06. On trouvera des détails plus complets dans les *Traités de Minéralogie* ou dans l'*Annuaire du bureau des longitudes*. Quant aux noms donnés aux pierres, ceux adoptés par les minéralogistes ont une valeur certaine, puisqu'ils sont basés sur la composition chimique. Ceux dont se servent les joaillers et surtout le public, ont une fixité beaucoup moindre, ayant pour base l'éclat des pierres, les accidents de coloration qui les distinguent et surtout la translucidité plus ou moins grande. Le quartz est la silice concrétionnée, blanche ou colorée par une faible quantité

oriental, la topaze orientale. Un examen attentif des intailles ou des camées conservés dans nos collections, prouverait très probablement que les anciens n'ont gravé le corindon que d'une manière tout à fait exceptionnelle, si tant est qu'ils l'aient jamais gravé. Quand on le trouve mentionné, on se trouve presque toujours en présence d'un quartz de même nuance.

Il est d'autant plus nécessaire d'apporter une très grande précision en désignant les diverses pierres fines que, dans l'antiquité et même de nos jours, on les a trop souvent confondues les unes avec les autres. Les anciens ne connaissaient pas les propriétés caractéristiques des corps, sauf une, la densité. Ce qui les frappait le plus, comme la forme (autre que la forme cristalline) ou la couleur, n'a en réalité qu'une importance secondaire. Ils confondaient des matières très différentes, mais de même couleur ou de même apparence, et, à l'inverse, rangeaient dans des classes différentes un minéral susceptible de présenter des nuances diverses. Il est donc très difficile d'identifier des minéraux en se servant des indications qu'ils nous ont laissées. Pline est notre meilleur guide, malgré les erreurs et les lacunes qu'on constate chez lui. Tous les minéraux dont il parle doivent être connus de nous, et cependant nous ne pouvons dire avec certitude quels ils sont. La plupart des assimilations qui ont été faites doivent être tenues pour fausses ou tout au moins pour douteuses. Ainsi il n'est pas sûr que les bérils, la sardoine, le jaspe, l'agate dont il est question dans son livre, soient les pierres qui portent chez nous le même nom. Parmi les nombreuses pierres dont il a donné la description, quelques-unes ne sont pas des minéraux particuliers, mais des formes déterminées d'un même minéral ou de minéraux différents. Nous en avons un exemple dans « l'œil de Bélus, pierre blanchâtre, dit-il, et ayant comme une prunelle noire qui brille au milieu d'un reflet d'or ; elle est consacrée au grand dieu assyrien. » Les nombreuses amulettes de ce genre qui existent dans nos musées nous font connaitre la pierre. C'est le plus souvent, une tranche coupée dans un rognon de silex noirâtre, entouré d'un épais cacholon

de substances étrangères. Si elle est cristallisée, elle devient transparente; sa forme est alors celle de prismes à six pans, terminés par des pyramides, c'est le cristal de roche. La silice hydratée, qui se trouve en rognons très durs, fragiles, est le silex pyromaque ou pierre à fusil. La couche extérieure perd son eau et devient opaque, blanchâtre; le rognon prend alors des teintes variées, irisées même, qui lui ont valu des noms très divers. Les agates sont des pierres siliceuses moins dures et moins fragiles que le silex pyromaque. Elles sont opaques. Souvent elles présentent des accidents de coloration réguliers, sont rubannées, quand les couches colorées sont nombreuses et minces. Deux ou trois couches de couleur différente constituent les onyx, les sardoines, suivant le degré de translucidité de ces couches. Les calcédoines sont des agates blanches, bleues ou jaunâtres, à demi translucides. La cornaline translucide et susceptible d'un très beau poli est ordinairement d'un rouge foncé. Les agates dont les couleurs sont irrégulièrement mélangées prennent le nom de jaspes ou d'agates jaspées; les jaspes sont brillants et opaques. Enfin, on distingue encore les saphirines, qui sont bleues; l'héliotrope, vert foncé avec des taches rouges; la chrysoprase, vert pomme, et beaucoup d'autres variétés plus ou moins bien définies.

blanc. Toute autre substance offrant des veines disposées de même pouvait s'appeler œil de Bélus. Voici donc un exemple de classification fautive, basée sur la nature de la substance. Nous trouverons dans son livre bien d'autres renseignements susceptibles de nous égarer.

Parmi les propriétés qu'il attribue aux pierres, ou que les mages leur attribuaient selon lui, les unes se manifestent lorsqu'on absorbe la pierre comme on le ferait pour un médicament (et c'est une opinion médicale que nous n'avons pas à examiner); les autres sont attachées à la pierre elle-même, et il suffit de la porter de la manière prescrite pour en ressentir les effets.

Le monde ancien était rempli de pratiques superstitieuses, qui avaient cours surtout dans l'Orient. Plus que tous autres objets, les pierres intervenaient dans ces pratiques. Les pierres magiques sont mentionnées dès la plus haute antiquité. Elles figurent déjà dans les tablettes d'Isdubar, et à l'époque gréco-romaine on croyait plus que jamais à leur influence. Elles servaient en médecine et on les portait comme amulettes. De nouveaux motifs s'ajoutaient donc à ceux qui avaient dû faire adopter pour les cachets les pierres silicieuses; le choix entre les diverses couleurs ne devait pas non plus être abandonné au hasard. On tenait compte, pour la pierre qu'on faisait graver, des propriétés qu'on lui attribuait, peut-être aussi de la forme qu'elle allait recevoir et des symboles qu'on devait y tracer.

Malheureusement, nous ne savons presque rien de cette partie des sciences occultes de l'Asie occidentale. On doit le regretter, car celui qui étudie les mœurs des peuples disparus ne saurait négliger leurs croyances sans se priver d'un élément d'information souvent très important. Le livre que Zachalias de Babylone écrivit sur les propriétés des pierres précieuses, et qu'il dédia à Mithridate, nous serait sans doute d'un grand secours, mais nous n'en connaissons que quelques passages, cités par Pline dans le XXXVII livre de son histoire naturelle. En commençant l'étude des pierres précieuses, il annonce qu'il réfutera les superstitions des mages, à mesure que l'occasion s'en présentera, et il en cite quelques-unes. C'est à peu près tout ce que nous connaissons sur ce sujet, et encore le document est-il sujet à caution. Le mot de *Mages* semble nous reporter à l'époque persane; Pline a pu être trompé sur leurs véritables doctrines; enfin, nous ne savons pas au juste s'il désigne par ce nom les vrais mages ou de simples sorciers égyptiens et syriens, comme ceux qui ont rédigé les papyrus de Leyde et de Turin.

Voici, du reste, ce que nous pouvons extraire de son livre. Pline semble connaître à peu près les mêmes espèces d'agate que nous, et il ne fait de distinction entre elles que pour leurs propriétés extra-naturelles. Ces propriétés étaient fort nombreuses, et cela explique le grand nombre d'agates ou de cornalines que nous trouvons parmi les intailles orientales. Les agates ayant la

couleur de la peau du lion, suspendues à un poil de cet animal, servaient en Perse à détourner les tempêtes. Cette description semble indiquer la cornaline. Les mages détestaient celles offrant l'aspect de la peau d'hyène (agate rubanée ou onyx) et leur reprochaient de répandre la discorde dans les maisons. Celles d'une seule couleur étaient considérées comme donnant de la force aux athlètes et les rendant invincibles. De nos jours encore, au dire de M. Ménant, la cornaline passe en Orient pour donner du courage, tout comme les pierres blanches pour embellir les femmes.

Des jaspes, Pline ne nous dit qu'un mot : « Tout l'Orient porte le jaspe en amulettes. Les Mages le prétendent bon pour ceux qui ont à prononcer des discours. » Il est à propos de rappeler ici qu'après avoir distingué neuf espèces de jaspe et avoir classé le lapis-lazuli parmi eux, Pline ajoute que le jaspe de l'Inde — Babylonie — était couleur d'émeraude, et celui de Perse ou des bords de la mer Caspienne et des rives du Thermodon, bleu de ciel. Il se pourrait donc que les mages aient eu en vue la lazulite. Il est fâcheux que Pline ne nous ait pas appris quelles propriétés on attribuait aux autres espèces de jaspe.

Les Mages menteurs, nous dit-il en parlant de l'améthyste, prétendent qu'elle empêche l'ivresse, ce qui lui a valu son nom. De plus, si l'on y inscrit les noms du soleil et de la lune, et qu'on la suspende au cou avec des poils de cynocéphale ou des plumes d'hirondelle, elle préserve des maléfices. De quelque manière qu'on la porte, elle procure un accès facile auprès des rois. Lorsqu'on récite dessus une prière que les mages indiquent, elle détourne la grêle et les sauterelles. Ils attribuent, ajoutent-ils, les mêmes propriétés aux émeraudes sur lesquelles on a gravé des aigles et des scarabées. Nous ne connaissons parmi les intailles portant des mentions en caractères sémitiques aucune émeraude correspondant à cette description. Nous avons en revanche plusieurs scarabées d'améthyste. M. de Clercq possède un scarabéoïde de cette pierre, provenant de la collection Pérétié. On y lit le mot *Achthorethoz*. Astarté étant une des déesses lunaires, nous avons peut-être là une des amulettes dont parle Pline. On pourrait rapprocher de cette pierre l'ellipsoïde de serpentine qui fait partie des deux mêmes collections, où nous voyons un dieu pisciforme, et le nom gravé à l'endroit.

Zachalias considérait l'hématite comme un spécifique contre les maladies des yeux et du foie ; elle arrêtait les hémorragies et assurait le succès des affaires de cour.

Pline cite encore quelques pierres moins connues, mais si brièvement, que nous ne pouvons songer à utiliser la mention qu'il en fait. Dans l'Inde et la Perse, le Mont Accidane produit l' « Atizoé » nécessaire aux Mages lorsqu'ils consacrent un roi. Ces mêmes prêtres prétendent que la « Chélonie » posée sur la langue, à certaines époques, procure pendant tout un jour, la science de

l'avenir. Il signale enfin l' « œil de Bélus », la « daphnie », recommandée par Zoroastre pour combattre l'épilepsie, et l' « eumécès » que les Assyriens nomment pierre de Bélus et recherchent pour leurs superstitions.

Tels sont, à peu près, les seuls renseignements que nous ayons sur des idées d'un ordre tout spécial et d'origines très diverses. En écartant complètement celles qui peuvent n'appartenir qu'au monde occidental, telles que l'action de l'agate sur les morsures d'araignées, quelques-unes peuvent s'expliquer par l'aspect de la pierre. On conçoit un rapprochement entre le sang et une pierre de même couleur, comme l'hématite, entre le vin et l'améthyste, à laquelle, avec un peu de bonne volonté, on peut trouver une couleur vineuse. Du moment où on tient à leur attribuer des qualités bienfaisantes, on fera de l'une un anesthésique, de l'autre un remède contre l'ivresse. On comprend encore qu'une pierre offrant quelque ressemblance avec un œil ait fait songer à la clairvoyance divine et ait été consacrée à un dieu de l'intelligence. Mais, pour les autres superstitions, le rapprochement avait une cause qui nous échappe. Rien ne nous indique pourquoi le jaspe donnait de l'éloquence, pourquoi l'améthyste préservait des maléfices lorsqu'on y joignait des poils de singe ou des plumes d'hirondelle et les sauterelles; pourquoi elle écartait la grêle lorsqu'on récitait sur elle des prières mystérieuses, etc.

Ces causes cependant ont dû influer sur le choix que l'on faisait de certaines pierres pour y graver certains sujets et sur le choix même de ces sujets. Nous avons tenu à réunir tout ce que l'on sait sur cette question encore obscure.

FRANÇOIS DE VILLENOISY.





LES EXPOSITIONS D'ART

DE BRUXELLES



Trois expositions internationales d'art ancien, monumental et industriel, et d'art décoratif contemporain occupent l'aile gauche des locaux du « Grand Cours international des Sciences et de l'Industrie » à Bruxelles. Elles sont indépendantes de cette exhibition.

L' « Exposition rétrospective d'art industriel » est organisée par le gouvernement, sous le haut patronage de Sa Majesté le Roi.

Le « Musée d'art monumental et industriel » a été inauguré il y a deux ans, mais ne présente que depuis ces derniers temps le caractère d'achèvement suffisant qui permette d'en parler dans son ensemble.

L' « Exposition internationale d'art monumental », organisée par le gouvernement sous le haut patronage de S. M. le Roi et sous la présidence d'honneur de S. A. R. Mgr le comte de Flandre, contient « des travaux décoratifs appliqués aux monuments ». J'extrais cette explication du catalogue, pour qui se deman-

derait ce qu'il y a de monumental dans un pastel de Stevens. La lexicologie officielle a de ces singularités.

Aux temps où il n'y avait pas de journaux et à ceux où ils ne vous demandaient pas : « Êtes-vous photographe ? », l'art industriel existait dans la splendeur d'originalités dont notre époque ne peut que piller la variété. Aux chefs-d'œuvre survécus de ces esprits purs, patients, naïfs, croyants et ingénieux, à ces restes sacrés des *styles*, pages d'histoire, témoins des passés assemblés de façon extraordinairement brillante, intelligente, instructive et méritoire, ces lignes d'impression calme que la multiple consolation de leurs beautés m'a donnée. Quelle douce et somptueuse retraite que ce hall de richesses où tous les siècles figurent en des œuvres variées. Les dispositions d'ensemble, de groupes et d'époques font de cette exposition une œuvre didactique et historique. Si quelque lacune dans les généreux envois n'a pu être comblée par les collections particulières des membres des comités ou par celles de l'État, il n'en faut pas moins convenir que jamais entreprise de ce genre n'a autant approché de la perfection. Peut-être pourrait-on contester l'authenticité de quelques objets, mais notre examen ne peut comporter d'arrêts aussi spéciaux et forcément prolongés. Toutes les collections connues, toutes les églises, tous les musées, toutes les familles ont prêté leurs trésors qui, sous la lumière tamisée de ce magnifique hall, rayonnent doucement comme des souvenirs chers. Comme en un lieu sacré la parole se voile d'un respect religieux, presque d'un regret, et c'est le plus beau pèlerinage qu'artiste puisse faire actuellement en cette patrie d'art, que la visite de cette unique quintessence.

Les organisateurs ont exclu de leur programme les livres, les lingeries et les tableaux ; leur appel comprenait tous les autres objets distribués en trente-quatre classes. Dans la première figurent les armes, outils, parures et poteries de l'époque anté-romaine, provenant des fouilles archéologiques faites dans le sud-est de l'Espagne par MM. H. et L. Siret. Cette vitrine est doublement intéressante au point de vue archéologique et artistique. Des idées rudimentaires de décoration dans certains spécimens de parures fournissent de précieux documents à l'étude. Cette exposition est complétée, pour la période belgo-romaine, par des urnes, amphores, bracelets, fibules, coupes, fioles, *volsella*, bagues, épingles, émaux champlevés, incrustés, en mosaïque et en échiquier, statuette et vase à hauts reliefs ; pour l'époque franque ou mérovingienne, par des broches, boucles, fibules, agrafes, bague, bractéate, têtes d'épingles, style, croix et garniture de sceau. Les émaux exposés par la Société archéologique de Namur sont particulièrement intéressants en ce qu'après le IVe siècle, les traditions de leur art disparurent et ne furent que partiellement et étrangèrement retrouvées au moyen âge. La boucle d'or battu serti et cloisonné de pierreries, de l'Église de N.-D. de

Tongres, est une pièce des plus belles dans les commencements de l'histoire de l'orfèvrerie religieuse. Celle-ci est représentée par une incomparable collection de croix reliquaires, reliquaires triptyques, couronnes reliquaires de la Croix et de la Couronne d'épines, en argent doré, ciselé et émaillé, châsses en cuivre doré, bustes, chefs et pieds reliquaires, statuettes reliquaires, phylactères à rinceaux filigranés, reliquaires-ostensoirs, olifants, vases, groupes, custodes, autels, couvertures d'évangéliaire en métal, ivoire et émail de Limoges, calices, patènes, pyxides, chrismatoires, chandeliers, encensoirs, burettes, bénitiers, billes ou mors de chape, porte-paix, etc., joyaux de l'art somptuaire. Dans cette classe, riche entre toutes, il faut relever pour leur importance historique et artistique plusieurs objets précieux. On jugera de sa valeur quand on saura qu'elle renferme l'œuvre presque complet du frère Hugo, moine augustin du prieuré d'Oignies, qui florissait au XIIIe siècle. Les procédés de ce religieux artiste sont le niellage, l'estampage ciselé et l'application de rinceaux. La couverture d'évangéliaire, des sœurs de Notre-Dame de Namur, ses croix reliquaires, ses phylactères sont des chefs-d'œuvre de conception et d'exécution. Parmi les plus belles châsses se trouvent celle de Saint-Maur, en cuivre doré et émaillé, trésor de la maison ducale de Beaufort, celles des saints Hadelin, Domitien, Rengold et Marc. Leurs gravures bibliques et leur construction sont d'un intérêt supérieur. La croix reliquaire de Walcourt, œuvre de l'école qui existait au XIIIe siècle sur les bords de la Sambre et dont le frère Hugo est une des illustrations, la couronne reliquaire de la cathédrale de Namur, sont des œuvres uniques de caractère et de splendeur. Aucune pièce, du reste, ne devrait être passée sous silence; chacune a son importance, sa signification très éloquente aux points de vue de l'époque qu'elle représente, de l'esprit qui l'a conçue, et du talent minutieux, qui patiemment, amoureusement, l'a couverte de ses savantes caresses. Les plus fameuses collections d'Europe, les plus anciennes abbayes et confréries, les plus saints tabernacles figurent ici. L'Église de Saint-Martin de Hal a envoyé le superbe et précieux ostensoir offert par Louis XI à Notre-Dame de Hal. C'est un travail d'une forme très originale, semé de portraits et de figures allégoriques de la plus grande richesse. Plus ancien est l'ostensoir de l'église Saint-Quentin de Hasselt. Il date de 1286 et provient de l'abbaye de Herckenrode. Mais son art et son intérêt historique sont moindres.

Le reliquaire le plus précieux est celui qu'a envoyé la cathédrale de Saint-Paul à Liège. C'est un groupe en or à la devise de Charles le Téméraire, offert par le duc de Bourgogne à la cathédrale de Saint-Lambert, à Liège, comme don expiatoire après les sacs des villes de Dinant et de Liège. Il date de 1471 et est l'œuvre de Gérard Loyet. Sur une base hexagonale, Charles le Téméraire vêtu de son armure est agenouillé. Près de lui se trouvent un casque et un gantelet, et derrière, Saint Georges armé, met la main sur son épaule.

L'expression de ce groupe est d'une richesse sans pareille. C'est à tous les points de vue, une des plus belles œuvres exposées.

Tout l'art, à cette époque, est religieux et répandu sur les objets du culte. Malheureusement l'énumération des chefs-d'œuvre parmi ces chefs-d'œuvre, que je voudrais faire, ne donnerait pas une idée de leur beauté. D'autre part, une description suffisante demanderait une page par objet et ne pourrait être, en pareille matière, qu'un froid procès-verbal. Je ne puis donc m'arrêter qu'aux œuvres qui, par la collection à laquelle elles appartiennent, l'intérêt spécial, historique ou artistique, qu'elles présentent, se rangent d'elles-mêmes aux premiers rangs. Cette partie de l'exposition consacrée à l'orfèvrerie et à l'émaillerie religieuses possède des pièces si importantes par leur ancienneté, leur beauté, leur histoire, qu'elle mériterait un article spécial; mais je retrouverai le même art et la même époque en examinant d'autres classes, non moins riches, et je passe les siècles et leurs chefs-d'œuvre pour arriver à l'orfèvrerie et à l'émaillerie civiles, où les aiguières en argent ciselé et repoussé, les hanaps et les brocs des XVI[e] et XVII[e] siècles offrent un art qui, avec moins de grandeur et d'austérité, a des grâces plus vives et plus légères. Je me garde ici de citer quelque pièce supérieure, la manie d'estimation ayant converti cette classe en une sorte d'hôtel Drouot. L'argenterie de table Louis XIV, XV et XVI est représentée par des collections aussi belles que complètes. Quelques pièces isolées achèvent de donner à cette subdivision tout l'intérêt qu'elle pouvait avoir. Je m'arrête à la collection très remarquable de M. R. Z. Schille qui expose 729 pièces de couteaux, cuillers, fourchettes, trousses de toutes formes et de toutes époques, depuis les temps les plus reculés, avant même l'âge de la pierre non polie, jusqu'aux temps modernes. Cette collection est connue par diverses expositions antérieures et par des publications dont elle a fait l'objet spécial. L'histoire d'une palette, de six pinceaux en or et d'un appui-main touche un peintre connu : Daniel Seghers. Ces objets lui furent donnés vers 1650, en reconnaissance d'un tableau de fleurs, par la veuve de Frédéric Henri de Nassau, Amélia Solms. Les émaux peints de Limoges sont représentés par trois collections fort belles et assez importantes. Une plaque exposée est signée Léonard Limousin, l'une des collections comprend les douze mois de Pierre Reymond.

Les croix, colliers, pendeloques, médaillons, nécessaires de dame, bonbonnières, tabatières, bagues, camées figurent dans les plus beaux spécimens des époques Louis XV et Louis XVI. La remarquable collection de montres léguée au Musée royal des antiquités par le marquis de Rodes, la collection de M. Paul Garnier de Paris et d'autres envois donnent à cette partie du programme la satisfaction la plus absolue. Toutes les formes, tous les systèmes, tous les temps sont représentés en ces vitrines pleines de grâce, de finesse et

d'élégance. Je n'ai pas parlé à propos des bijoux précédents des miniatures qui les ornaient. Une réunion spéciale présente cet art particulier et délicat. M. Edward Joseph, de Londres, a envoyé quatre-vingt-six miniatures sur ivoire de Richard Cosway, Andrew Plinner, James Nixon, dont la valeur est trop connue pour que je m'arrête à la signaler. L'art plus facile, plus répandu et plus rapproché de notre époque rend les documents plus nombreux, et, à l'endroit où je suis arrivé, une sélection s'impose souvent. Les cabinets numismatiques et les principaux numismates ont exposé leurs plus belles médailles. Les monnaies ne figuraient pas dans l'appel des organisateurs. L'art décoratif, industriel et sculptural continue la variété de ses représentations en groupes, statues, bustes, plaquettes en bronze et en laiton, tabernacles, fonts baptismaux, bénitiers, lutrins-aigles-pélicans-griffons, chandeliers, girandoles, lustres, aquamaniles, plats, encensoirs, mortiers, sonnettes et objets domestiques en cuivre. Jamais on n'a vu pareille collection de « dinanderies ». La classe des étains est pauvre; beaucoup de lacunes n'y ont pu être comblées, à certaines époques. En fer battu et forgé, nous retrouvons une nouvelle série de luminaires, des serrures, heurtoirs, marteaux de porte, chenets et landiers. On a réuni les coffrets en argent, cuivre, émail, fer, os, ivoire, bois, cuir, écaille et velours. Mgr Bethune de Bruges expose dans cette classe un très curieux coffret en ivoire sculpté, travail byzantin du xe siècle, dont les plaques sont décorées de sujets se rapportant à l'histoire d'Adam et Ève. Après l'art allégorique de l'église et l'art décoratif du foyer, voici l'art martial des armes : glaives, casques, armures, cabassets, armets, bourguignotes, rondaches, mors, brides, éperons, étriers, épées, rapières, sabres, poignards, dagues, guisarmes, pertuisanes, espontons, hallebardes, arbalètes, mousquets, arquebuses, pistolets, fusils, poudrières, cornes et canons sont plus ou moins suffisamment représentés. Plusieurs pièces damasquinées sont néanmoins remarquables. La classe des ivoires n'est guère plus importante, mais quelques beaux spécimens doivent y arrêter. Entre autres, un feuillet de diptyque du vi^e siècle, offrant de grandes analogies avec une partie de la célèbre *cathedra* de Ravenne, et un diptyque du ixe siècle, de la cathédrale de Tournay. La vierge assise portant l'enfant Jésus, travail français du xive siècle, appartenant au baron Von Oppenheim, est d'un travail superbe. L'expression du sujet est d'une grande pureté, l'ensemble de la plus douce harmonie. Un Christ attribué à Duquesnoy, des statuettes, groupes, fragments et crosses sont encore remarquables, mais je me plais à relever un médaillon ovale, translucide de finesse, à double face, représentant Saint-Pierre et Saint-Joseph, de dimension assez petite pour passer inaperçu, mais dont le travail est de la plus grande valeur. Ce chef-d'œuvre appartient à M. de Hault de Sancy. Des tablettes à écrire de la Société archéologique de Namur sont d'une composition et d'une décoration très intéressantes. Nous revenons aux mêmes styles avec

les marbres et albâtres et les bois sculptés en buis, chêne, tilleul, et polychromés.

Pour l'ameublement, l'installation méthodique est des plus instructives, en offrant une série de salons où ont été groupés les objets de la même époque. Cette collection de modèles de styles est une très heureuse idée. Les retables, autels domestiques, crèches, dressoirs, crédences, bahuts, commodes, buffets, scribans, cadres, tables, bancs, fauteuils, chaises, cheminées, vitraux, chaires, canapés, stalles, lits, horloges et instruments de ménage présentent ici la diversité de leurs formes. L'exposition offre encore, outre un exemplaire de voiture et de traîneau Louis XV, des cuirs et reliures, verreries, pendules, verres églomisés, grès de Ræren, Frechen, Nassau, Creussen, Siegbourg, terres vernissées, faïences et porcelaines de tous pays, classes très riches que je ne puis examiner en détail. Je m'arrête aux terres cuites où des œuvres de Laurent Delvaux, le maître de Godecharles, Tammine, Duquesnoy, Caffieri présentent un rare intérêt artistique. Des anciennes tapisseries des Flandres, du Brabant et du Hainaut, trois *Histoires de Psyché*, en tapisserie de Bruxelles, d'après Raphaël, quatre tapisseries de Paris, antérieures aux Gobelins, la *Guérison du possédé* et le *Sacrifice* de la tenture du *Nouveau Testament*, d'après Raphaël, douze autres tapisseries du Mobilier national français, parmi lesquelles *Le Repas d'Assuérus* et *La Condamnation d'Aman*, de la tenture d'*Esther*, constituent à l'exposition un décor mural d'un éclat incomparable. Les tissus de soie et de brocart, les broderies, les dentelles, les chasubles (celle de Saint-Bernard et de Saint-Thomas-Becket surtout, qui datent du XIIe siècle), les chapes chargées d'orfrois (celle de Saint-Liévin surtout, une des œuvres les plus éblouissantes du XVIe siècle), les dalmatiques, les étoles, les mitres, les devants d'autel, les voiles, aumônières et dais, jettent leurs couleurs éclatantes d'opulentes vitrines. Après avoir cité les colliers, bâtons, plaques et bannières des anciennes gildes, et la collection de vêtements où se trouve un grand nombre de pièces du IVe au VIIe siècle, provenant d'Égypte, du plus haut intérêt archéologique, et où l'on a placé les intéressants sceptres chinois de M. Gasnault, je n'ai plus qu'à dire que tous les éventails de ces dames sont présents sous la satisfaction de leurs noms. Il y en a de très beaux, tant en monture qu'en peinture, mais un seul est signé : Loué soit Dieu : tous les autres, sur le point d'attribution au moins, sont égaux devant le venin des allusions perfides.

Il me reste à parler des instruments de musique et des manuscrits, objets qui nous intéressent très directement. Le Stradivari de Rode, celui de Paganini, celui de M. Lamoureux, fait lorsque le maître avait quatre-vingt-onze ans, le violoncelle de François et Joseph Servais, récemment vendu, le clavecin fabriqué pour Marie-Thérèse par Burkat Schudi et Johannes Broadwrood, un arigot offert par Albert et Isabelle à la Gilde de Saint-Sébastien de Lokeren, une

viola di gamba, faite en 1521 pour François Ier par Gaspard Duiffoprugear, et dont le dos, en marqueterie, représente la ville de Paris, sont les objets principaux de la première de ces classes où l'on trouve encore d'autres Stradivari, une viola d'amore de Gobetti, deux virginales de Ruckers, un luth d'Hofmann, une pochette, une harpe, des archets de Tourte, une mandoline de Vinaccia, deux archicistres de Renault et Chatelain, des Amati, un Belosi et les plus beaux instruments des facteurs anglais.

La bibliothèque de Bourgogne, devenue aujourd'hui la section des manuscrits de la Bibliothèque royale, expose ses plus beaux exemplaires enluminés. Le programme ne portant que sur les enluminures, ils ont été choisis comme types divers de l'art décoratif du livre à l'époque de son plus complet épanouissement, aux XIVe et XVe siècles. Il y a là des illustrations d'une finesse de couleur et de dessin extraordinaire, sur des fonds d'or d'une épaisseur qui a trop souvent fait flamber les pages qui les supportaient, sous les mains révolutionnaires. Il est inutile de citer les titres de ces in-folio variés depuis *La Cite de Dieu* jusqu'au *Mirouer des dames*, qui sont presque tous dans un parfait état de conservation. La bibliothèque, l'évêché, la cathédrale et le grand séminaire de Tournay complètent encore cet important envoi. Le prince de Luynes, les hospices de Bruges et d'autres collectionneurs ont exposé des volumes non moins curieux.

L'aperçu que je me suis proposé de donner ici, au point de vue tout spécial des intérêts d'art, se trouve terminé. Je ne l'allongerai pas plus à sa fin que je ne l'ai fait à son courant. Qu'ajouterais-je ? Je pourrais profiter de cette extraordinaire réunion d'objets historiques pour professer un petit cours d'histoire artistique sur les styles, en rappelant les événements politiques qui ont joué un rôle important dans les transformations successives des formes décoratives et dans l'évolution de l'idée d'art. Ce cours se lit ici de lui-même par l'éloquence des œuvres, il peut se lire dans tout bon traité, et chacun des lecteurs de *L'Artiste* se l'enseigne journellement. Je juge donc superflu de donner les classiques considérations qu'étale régulièrement la critique rétrospective. Louis XIV brille assez par les productions de son époque, qui figurent ici sans que je m'attarde à raconter les splendeurs de son siècle en l'appelant le Roi-Soleil. Les artistes flamands et bourguignons ont été des premiers, un siècle après l'Italie, à retremper leurs esprits aux sources de la vérité et à reprendre des traditions vivantes. L'art conventionnel, froid et impersonnel avait vécu. L'histoire de cette rénovation se lit manifestement dans les œuvres nées sous les Médicis et sous François Ier. Ce genre d'exposition est d'un haut enseignement et l'on ne saurait assez apprécier les fruits qu'on en peut retirer en de méthodiques visites. Les nombreux modèles que l'étude peut consulter ici doivent rendre jalouses les collections publiques. Ce sont surtout les églises belges du moyen

âge qui ont fourni le plus grand nombre de pièces uniques et inestimables. Des lacunes étaient inévitables, mais il est étonnant et il est regrettable que la Grèce et l'Italie classiques ne soient représentées par aucun document. La France, qui a richement alimenté l'exposition, possède cependant plus d'un éminent collectionneur d'antiquités. Malgré ces imperfections, il est permis de suivre facilement les diverses transformations de l'art à travers les époques byzantine, romane, gothique, renaissance et moderne, son archaïsme, son mysticisme, sa sévérité, sa grâce, sa légèreté. La multitude de documents de certaines époques fait surtout supérieurement comprendre le caractère nouveau de l'art laïcisé, se popularisant en perdant sa somptuosité et son austérité, avec la naissance de la bourgeoisie et l'affranchissement des serfs. Je ne me suis pas arrêté aux objets curieux par leur seul caractère anecdotique. Les cadeaux des rois de France et d'autres personnages historiques à des églises ou à des dames ne valent ici que lorsqu'ils présentent un intérêt d'art. Pour la même raison, j'ai passé rapidement sur des objets que leur rareté et leur haute antiquité rendent des plus intéressants aux archéologues mais qui doivent occuper dans cet article le second plan. D'autre part, quelque remarquable qu'ait été l'organisation de semblable exposition, il y a toujours lieu de songer que tel objet médiocre a été admis sous l'influence du nom de son propriétaire, que tel autre non moins insignifiant a été envoyé dans la simple intention d'obtenir une entrée gratuite. Heureusement, on peut se départir très souvent ici de cette prudence, à part quelques vitrines qui sont de véritables tournois mondains où la vanité humaine et surtout féminine se donne libre carrière en un choc d'étiquettes absorbantes. Pareille réunion de richesses est difficilement renouvelable, aussi doit-on émettre le vœu que les plus beaux, les plus historiques de ces chefs-d'œuvre, ordinairement enfouis en quelque profonde abbaye, soient conservés aux études par de bonnes reproductions. L'œuvre entreprise par le gouvernement aura alors rendu tous les services réels qu'elle peut rendre au lieu de flatter uniquement la vanité des collectionneurs. Il convient de citer parmi les organisateurs de l'exposition M. le chanoine Rensens et Mlle Versmech.

Bruxelles possède enfin un musée d'architecture et de sculpture, sorte de musée d'échanges, composé de reproductions en plâtre polychromé, obtenues par surmoulages, fac-similés absolument fidèles des chefs-d'œuvre des monuments du monde entier. Le musée, aujourd'hui, présente un ensemble suffisant. Tous les spécimens sont encore blancs, les premiers essais de polychromie se feront sans retard. D'autre part, des photographies très satisfaisantes offrent sous toutes leurs faces les monuments dont la représentation n'a pas été autorisée ou est projetée. L'installation de cette exposition est sans pareille ; l'immense hall et les gale-

ries dont elle dispose sont d'une grandeur qu'on ne trouve dans aucun musée d'Europe, et leur éclairage est irréprochable. Je donnerai une idée du grand hall en disant qu'on y admire sans difficulté des monuments comme *la Lanterne de Démosthènes*, *la Tribune des Cariatides de l'Erechtéon à l'Acropole*, et l'une des quatre colossales *Portes du Temple de Boudha à Sanchi.*

L'élévation de la salle est assez considérable pour permettre la superposition au-dessus d'un *Hermes* et de la *Victoire d'Olympie*, d'un *bas-relief de Ninive* et du fameux *bas-relief de l'hôpital de Pistoja* de Luc della Robbia. Les plus beaux tombeaux conservent dans ce milieu leur grandeur et leur caractère. Le superbe *Mausolée de Maximilien d'Autriche à Insprück*, par l'artiste malinois Alex. Colin, n'a pu être copié, malgré de hautes instances. Mais la photographie nous donne son ensemble et ses vingt-quatre bas-reliefs en albâtre, sculptés avec une science et un art supérieurs. Ces plaques sont un chef-d'œuvre de leur époque pour l'expression, la vie, la lumière, la correction et la profondeur qu'elles présentent avec l'illusion d'un tableau sur un relief d'un centimètre et demi. En fac-similés, sont représentés les deux *Monuments de Laurent et de Julien de Médicis*, de l'église Saint-Laurent à Florence, par Michel-Ange dont on voit encore les deux *Prisonniers* du Louvre, le médaillon de marbre: *Vierge, enfant Jésus et Saint-Jean*, et le groupe de la *Vierge* et de *l'enfant Jésus* de N.-D. de Bruges, moins connu et qui, bien que digne de son auteur, ne mérite pas d'attention spéciale. Puis, le *Tombeau d'Englebert de Nassau*, en albâtre et marbre, à Breda ; celui de *Marie de Bourgogne*, en cuivre et pierre de touche, à N.-D. de Bruges par Pierre de Beckere: celui de *Charles le Téméraire*, en mêmes matières, à la même église, par Jongelinckx; ceux de *Saint-Bernward*, à l'église Saint-Michel à Hildesheim, et de *l'Évêque Hildewart,* à la cathédrale de Naumburg; celui de *François II, duc de Bretagne*, *et de Marguerite de Foix*, en marbre, à la cathédrale de Nantes, par Michel Colomb. Je n'ai qu'à citer outre des fragments inconnus de l'antiquité grecque, candélabres, vases, etc., et des portraits, stalles, tabernacles, fonts baptismaux, chapiteaux, *ex-voto*, bénitiers, les *Cariatides grecques* et l'*Autel au Faune* de la villa Albani, les fragments du Parthénon, le *Vase de Marathon*, le *Candélabre* en bronze *du Dôme de Milan,* les *Chaires du Dôme* et du *Baptistère de Pise*, par Jean et Nicolas de Pise, les plus belles dinanderies en lutrins, le *Monument Schreyer* à Nuremberg, par Adam Kraff, le *Mât de Venise*, par Alexandre Léopardi, la superbe porte en bronze du Baptistère de Florence, par Ghiberti, une très intéressante porte en bois sculpté d'une église norwégienne, le *Portail de l'Église Saint-Sauveur*, à Bruges, la célèbre *Cheminée du Franc*, par Guyot de Beaugrand, Herman de Glosencamp, André Rasch et Royer de Smedt, le *Jubé de Saint-Pierre*, à Louvain, une *Sainte* flamande de Nuremberg, remarquable malgré son expression profane, le *Monument d'Assendelft*, à Breda, les bas-reliefs (à compléter) de la *Fontaine des Inno-*

cents, la *Porte de la Cathédrale de Beauvais*, par Jean Lepot, le *Puits*, dit de Metsys, à Anvers, le *Fronton du Palais d'Amsterdam*, par A. Quellyn, et les *Trois Grâces* de Germain Pilon.

Ce musée, appelé à rendre de très grands services aux études d'art, se complétera et s'organisera définitivement d'ici à quelque temps. Les éléments qu'il possède déjà sont, on le voit, des plus remarquables. Une installation et un guide méthodiques répondront au désir de tous. Je n'hésite pas à dire que, dans un avenir prochain, cette exposition permanente sera une des plus belles, des plus grandes et des plus utiles qui soient. Le gouvernement belge, en la créant, s'est montré digne des traditions artistiques du pays, et a organisé la meilleure propagande : celle des chefs-d'œuvre.

(*A suivre*) F. VURGEY





FRANÇOIS VILLON

PERSONNAGES :
- FRANÇOIS VILLON.
- LE PRÉVOT.
- UN OFFICIER DE JUSTICE.
- LISE, fille du Prévôt.

La scène se passe à Paris dans le jardin du Prévôt. A gauche la maison.
Au fond un mur donnant sur la rue.

SCÈNE PREMIÈRE

LISE (Elle sort lentement de la maison, un livre à la main)

Qu'ai-je donc ce matin ? Je me sens l'âme en fête.
Pourquoi ? Je n'en sais rien. Les oiseaux sur ma tête
Gazouillent plus gaiement; et les belles lueurs
De l'aube à son réveil, sur les lèvres des fleurs
Semblent mettre aujourd'hui comme un joyeux sourire.
Mon cœur est tout ému... Je cherche en vain à lire :
Ma pensée insoumise en un monde inconnu
S'égare avec délice...

(Elle disparaît, rêveuse, dans les allées)

SCÈNE II

LE PRÉVOT, UN OFFICIER (sortant de la maison)

L'OFFICIER

Oui, le Roi, prévenu
Du détestable tour de ce Villon, commande
Que, sans aucun sursis, haut et court on le pende;
Et, Messire, je viens vers vous à cet effet.

LE PRÉVOT

Ce qu'ordonna le Roi sur le champ sera fait.
Au moins s'est-on saisi de ce rimeur du diable ?

L'OFFICIER

Hélas ! non. Il a fui. Mais de ce misérable
On a suivi la trace, et bientôt...

LE PRÉVOT

Qu'en sait-on ?
Il est des plus rusés. Donc le hardi fripon,
Joignant nouveau méfait à ses nombreux scandales,
Cette nuit, dites-vous, a dévasté les halles.

L'OFFICIER

Puis avec son larcin, et sans quitter les lieux,
Le drôle, accompagné de quelques méchants gueux,
A fait à ciel ouvert une franche lippée.
Et lorsque enfin le guet instruit de l'équipée
Intervint, à grands coups de poings et de bâtons
Il fut honteusement chassé.

LE PRÉVOT

C'est bien. Partons.
Pour que maître Villon puisse sans peine aucune
Conter de près, ce soir, sa ballade à la Lune,
Qu'on dresse le gibet, bien haut !

(Ils sortent)

SCÈNE III

LISE

LISE (Elle est revenue et a écouté la fin de la conversation)

Qu'ai-je entendu ?
Ainsi ce malheureux ce soir sera pendu !
Et cependant les cieux demeurent sans nuage ;
La fleur embaume encor ; l'oiseau de son ramage
Réjouit le jardin. Suis-je seule ici-bas
A gémir sur son sort ? Puisque, hélas ! je n'ai pas
A la main du bourreau pouvoir de le soustraire,
Pour lui je vais prier... Dieu m'entendra, j'espère.

(Elle rentre dans la maison).

SCÈNE IV

VILLON

(On entend une rumeur au dehors, un bruit de pas et d'armes. Villon apparait sur le mur du fond qu'il enjambe. Il regarde au loin d'un air inquiet, en se dissimulant. Le bruit s'éloigne. Il saute gaiement dans le jardin.)

VILLON

Enfin ils sont partis ? Ah ! pour quelques instants
Je puis donc respirer ! Vrai Dieu, ce gai printemps,
Ce beau soleil levant, de déserter la vie
Ne sauraient vous donner la plus légère envie.
Pourtant c'en était fait de moi dès ce matin
Sans ce mur complaisant. Il n'est que trop certain
Que j'allais du gibet faire la connaissance.
Dieu merci, je suis sauf ! Nargue de la potence !
Allons, Messieurs du guet, fouillez donc tout Paris,
Pourchassez ce Villon dont la tête est à prix !
Pour avoir du voisin un peu croqué la pomme,
Voilà-t-il pas aussi de quoi pendre un pauvre homme !
Il est vrai que la pomme avait certain fumet
De venaison, très propre à tenter un gourmet,
Que des vins fort exquis y mêlaient leurs arômes,
Nous mettant autre chose au gosier que des psaumes...

Puis, pour ne rien céler, il faut bien dire aussi
Que le guet se donnant l'inutile souci
De troubler le festin, nous l'avons d'importance
Rossé, — ce qui pourrait tirer à conséquence.
Bast! Puisqu'un jour ou l'autre il faut être pendu,
Trop songer à la hart est, ma foi, temps perdu.
Foin des tristes pensers, de toute crainte vaine!

(Il regarde de tous côtés).

Or çà! Voyons un peu notre nouveau domaine.
Eh! Mais ce n'est pas mal; et mon destin, pardieu!
Eût pu me faire choir en un plus méchant lieu :
Des fleurs, de la verdure, un petit air de fête...
Quel plus doux nid jamais rêva donc un poète!
Je saurais, quant à moi, fort bien m'en arranger.
Dire qu'il va falloir bientôt en déloger!...
A l'honnête bourgeois qui dans ce lieu repose
Il serait bon, je crois, d'expliquer notre cause.
Mais, puisqu'il ne vient pas, profitons du moment
Pour ajouter deux mots à notre testament.

(Il sort ses tablettes et écrit).

« Au chevalier du guet je lègue, par icelle,
« De plein consentement, la chausse avec laquelle
« De ses griffes j'ai pu ce dit jour me tirer,
« A charge de la faire avec soin réparer. »

Voilà qui confondra ces langues mensongères
Qui de ne savoir mettre ordre dans nos affaires
Nous accusent sans cesse.
Ah! ça, mais chez les morts
Serais-je descendu? Pour peine de mes torts
Dieu m'aurait-il cloîtré dans cette solitude?
De parler seul pourtant je n'ai pas l'habitude,
Et je ne la prendrai, fût-ce même en enfer.
Dussé-je de son lit voir surgir Lucifer,
Il faudra bien, mordieu! que quelqu'un me réponde.
Holà! Ho! s'il vous plaît!

(Il frappe à la porte de la maison)

Que le ciel vous confonde!
Ce logis est mieux clos qu'une prison d'État.

(Il continue à frapper)

SCENE V

VILLON, LISE

LISE (sortant de la maison)

Que voulez-vous, Messire, et pourquoi tant d'éclat ?

VILLON (s'inclinant)

Au maître de céans puis-je, Mademoiselle,
Dire un mot ?

LISE

Non, Messire...

VILLON (à part)

Eh! eh! peine éternelle
Près d'un pareil démon m'irait fort, sur ma foi !

LISE

Dès ce matin mon père a, par ordre du Roi,
Dû quitter son logis pour saisir un coupable.

VILLON (étonné)

Ah! Monsieur votre père est... du moins, c'est probable...

LISE

Le Prévot de Paris. Ne le saviez-vous pas?

VILLON

(A part). Diantre! — (Haut). Mais si vraiment! — (A part). Tirons-nous de ce pas.
Se peut-il que le Ciel ainsi de moi se rie!
Ah! de bien mauvais goût est la plaisanterie.

LISE (qui est allée examiner la porte du jardin)

Mais la porte est fermée. Or, m'expliquerez-vous...

VILLON (riant)

Comment je suis entré sans toucher aux verrous?

Oui, j'en conviens, le fait peut vous paraître étrange.
Bien que j'aie assez peu la tournure d'un ange,
Il faut bien supposer que du Ciel je descends.

LISE (troublée)

(A part) Que veut dire ceci ? (haut) Mon père...

VILLON

Oh! je ne sens
A le voir revenir aucune impatience.

LISE

C'est que longtemps encor peut durer son absence.

VILLON

Je ne saurais vraiment rêver destin plus doux
Que rester pour l'attendre à jamais près de vous

LISE (embarrassée)

Mais, Messire, pourtant...

VILLON

Ne craignez rien, ma belle.
Je suis un galant homme, et jamais demoiselle
Ne se plaignit de moi. Donc, monsieur le Prévot
Est allé ce matin saisir quelque maraud.

LISE

Oh! un pauvre garçon très peu méchant en somme,
Mais d'esprit fort léger et fantasque...

VILLON

Il se nomme?

LISE

Maître François Villon.

VILLON

Eh! quoi! c'est ce pendard!
Ce fourbe, ce coquin, trop digne de la hart!

Ce monstre que l'on fuit, et que chacun abhorre!
C'est lui que l'on poursuit! Ah! tenez, je déplore
Qu'à semblable besogne on emploie un chrétien.
En son chenil le Roi n'a-t-il donc quelque chien
Assez bon pour chasser gibier de cette espèce?

LISE

Messire!

VILLON (à part)

On ne saurait m'accuser de faiblesse
Pour moi-même, je crois.

LISE (avec indignation)

C'en est trop à la fin!
Et parce que, pressé peut-être par la faim,
Il ne sut éviter quelque action blâmable,
Envers lui faut-il donc se montrer implacable?

VILLON (surpris)

Quoi! vous le défendez?

LISE

Oui, lorsque injustement
Je le vois condamner.

VILLON

Mais c'est très différent!
Et pourrait-on savoir comment l'heureux coupable
A su rendre à ce point votre âme charitable?

LISE

C'est en me dévoilant la sienne en ses écrits.

VILLON (railleur)

Oh! vous les estimez, je crois, à bien haut prix.

LISE

Vous les connaissez mal.

VILLON (riant)

Vraiment!

LISE (froidement)

Oh! je vous prie
De m'excuser. Je sens qu'à votre raillerie
Je prête trop, traitant pareille question.

VILLON

De grand poids au contraire est votre opinion,
Car c'est avec le cœur bien plus qu'avec la tête
Qu'il faut juger ce fou que l'on nomme poète.
Mais votre protégé n'est malheureusement,
Il en faut convenir, qu'un affreux mécréant.

LISE

Un mécréant, celui dont la verve attendrie
Fit si belle ballade à la Vierge Marie!
Non, non!

VILLON

Oh! c'est du moins un homme sans honneur,
Un drôle sans courage...

LISE (avec feu)

Il a certes du cœur,
Celui qui sait braver avec tant de vaillance
« Tous ceux qui mal voudraient au royaume de France. »

VILLON (joyeux)

Vous le jugez ainsi! Cependant ses erreurs
Sont nombreuses...

LISE

Doit-on montrer tant de rigueurs
Aux pauvres égarés que le Destin délaisse?
Sous le rire bruyant, bien souvent la tristesse
Dissimule ses pleurs. Et Villon eût été
Tout autre, je le sens, par le sort mieux traité.

VILLON (avec émotion)

S'il avait seulement pensé qu'une âme pure
S'intéressait à lui, de plus d'une souillure
Il se fût gardé, certes. Oui, vous avez raison!

LISE

Mais qui donc êtes-vous, vous qui changez de ton
Ainsi subitement? Vous semblez le connaître.
De le sauver il est quelque moyen peut-être.

VILLON

Je n'en vois pas.

LISE

Il faut, en tout cas, du danger
Vite le prévenir.

VILLON

Pourquoi le déranger
S'il ne s'en doute pas? D'un sort inévitable
Mieux vaut ne pas instruire encor le pauvre diable,
Et le laisser en paix jouir des courts instants
Qui lui restent à vivre.

LISE

Il peut gagner du temps,
Et peut-être échapper à ce gibet infâme.
Si vous avez pour lui quelque amitié dans l'âme,
De grâce, allez vers lui.

VILLON

Tant qu'à votre côté
Je reste, n'ayez peur pour sa sécurité.

LISE

Je ne vous comprends pas.

VILLON

Au fait, pourquoi le taire?...
Je suis Villon.

LISE

Villon !

VILLON (gaiement)

Eh ! oui, ce triste hère
Qui, tout en s'exprimant dans la langue des dieux,
A vécu comme un chien, et qui va comme un gueux
Être pendu bientôt.

LISE

Non, je ne puis vous croire.
Vous voulez plaisanter.

VILLON

Je n'en tire pas gloire,
Mais Villon je vécus, et Villon je mourrai.
Dans quel but mentirais-je ?

LISE

Oh ! mon Dieu ! c'est donc vrai !
Pour approcher la mort si gaiement, à la terre
N'est-il rien qui vous lie ? Une amie ? Une mère ?

VILLON

Je n'ai pas de maîtresse, et ma mère n'est plus.
Je vis seul ici-bas, sinon comme un reclus,
Du moins auprès de gens peu tendres, pauvres drilles,
Basochiens, truands, histrions en guenilles,
Que le hasard rassemble, et qu'il disperse aussi
Comme minces fétus. De moi nul n'a souci.
Pas un ne me fera l'aumône d'une larme.

LISE

Je comprends que la vie ait pour vous peu de charme.
Et pourtant...

VILLON (riant)

Par ma foi, mourir la corde au cou
Est une fin très digne, en somme, pour un fou.
Pâques-Dieu ! Je vais faire une telle grimace,
En m'ébattant dans l'air, que, se voilant la face,
Satan fuira d'effroi comme un diable honteux,
Et la foule rira.

(Il regarde Lise)

Que vois-je ? de vos yeux
Une perle est tombée, humide et plus brillante
Que rosée au soleil. Votre main est tremblante...

LISE (troublée)

Vous vous trompez, Messire.

VILLON

Eh ! non, en vérité.
Vous êtes toute émue.

LISE (avec effort)

Oui, car votre gaieté
En un pareil moment me fait peur, et je souffre
De vous voir si railleur sur le bord de ce gouffre
Où tout, dans un instant, pour vous peut s'engloutir.

VILLON (avec émotion)

Soyez bénie, ô vous qui savez ressentir
Si charmante pitié ! Je suis un égoïste,
Tenez ! car je me sens heureux, vous voyant triste,
Triste à cause de moi, chétif et pauvre gueux,
Qui ne mérite pas les pleurs d'aussi beaux yeux.
Mais cessez de me plaindre ! A la longue on se lasse,
Voyez-vous, de toujours errer, l'oreille basse,
Cherchant comme un chien maigre un vieil os à ronger.
La fatigue venue, on se prend à songer
A toute cette vie inutile et stupide;
Et se retrouvant seul, tête creuse et cœur vide,

Entre le passé sombre et le sombre avenir,
On est presque joyeux, par ma foi, d'en finir.

LISE

Mais qui vous empêchait d'être heureux en ce monde,
Au lieu de promener votre humeur vagabonde,
De perdre follement, en tant de mauvais lieux,
Sans gloire et sans profit, tous ces dons précieux,
Tous ces riches trésors, votre bel apanage ?
Que n'en avez-vous su faire plus noble usage ?
Si vous l'aviez voulu, le Roi dans son palais
Vous eût offert asile...

VILLON (vivement)

Oh ! pour cela, jamais !

LISE

Jamais ! Et pourquoi donc ?

VILLON

Je suis oiseau sauvage,
Qui ne saurait chanter en la plus belle cage.
Il me faut avant tout espace et liberté.
Le ciel me fit ainsi, très fantasque, entêté.
Un brin d'herbe, un sourire, une large rasade
Me font vite rimer rondelet ou ballade;
Mais un ordre du Roi, notre maître et seigneur,
Ne ferait pas sortir, du moins j'en ai grand'peur,
Le plus méchant quatrain de ma tête rebelle.
D'ailleurs, quoique je sois d'assez folle cervelle,
Je serais peu flatté de former le brelan
Avec maître Olivier et l'aimable Tristan.

LISE

Soit ! Mais hors de la cour n'est-il pour le poète,
Dans les grands bois ombreux ou dans les prés en fête,
Quelque asile discret, plein de fraîches senteurs
Et de clairs gazouillis ? Dans ces lieux enchanteurs,

Sans être importuné par les rumeurs confuses,
Il peut prêter l'oreille aux douces voix des Muses,
Et d'elles s'inspirer.

VILLON

Par le hasard jeté
Sur le pavé boueux de la grande cité,
Je n'ai jamais quitté ses étroites ruelles,
Ni ses ruisseaux fangeux.

LISE

Un vigoureux coup d'ailes
Vous en peut éloigner.

VILLON

Maintenant, à quoi bon?
Le gibet de m'ouvrir un nouvel horizon
Va bientôt se charger.

LISE (à part)

A tout moment mon père
Peut venir. Pour sauver ce malheureux que faire?
(On entend une cloche au loin).

VILLON

Ah çà! mais je m'oublie! Et pardieu, j'ai grand tort,
Car je me sens faiblir. Oui, de narguer la mort
Je n'ai plus le courage, en vous voyant si belle,
Et songeant que bientôt à jamais la cruelle
De vous va m'éloigner. Ah! c'est qu'il est si doux
Ce parfum qu'on respire en ce lieu, près de vous.
Que ne l'ai-je connu plus tôt! Quoi qu'il en coûte,
Pour moins riant séjour il faut se mettre en route.
Allons, n'y pensons plus! Adieu!
(Il va pour sortir)

LISE (se précipitant sur lui)

Ne partez pas!

VILLON (s'arrêtant)

Enfant, y pensez-vous! Mais on m'attend là-bas.

De l'honnête bourreau, je dois en conscience
Avoir suffisamment lassé la patience.
A quoi bon retarder ?

LISE

S'il le faut, j'irai, moi,
Implorer à genoux la clémence du Roi.
Je ne suis qu'une enfant; mais mes larmes sans doute
Sauront toucher au cœur ce maître qu'on redoute.

VILLON

Il est bien peu sensible

LISE

Oh ! Je vous sauverai !
Et si j'échoue...

VILLON

Eh bien ?

LISE (à voix très basse)

Je crois que j'en mourrai.

VILLON (très ému)

Vous mourrez, dites-vous ? Enfant ! Quelle folie !
Avez-vous de pitié l'âme à ce point remplie ?
Ah ! que le Ciel vous donne immuable bonheur
A vous qui, n'écoutant que votre noble cœur,
Me voyant à jamais abîmé dans la fange,
Sans crainte de ternir votre pureté d'ange,
M'accueillez d'un sourire et me tendez la main...
Ce jour, hélas ! pour moi sera sans lendemain.
Oh ! faites que longtemps du moins il se prolonge.
Laissez-moi près de vous poursuivre ce beau songe.
Ne me réveillez pas !... Et lorsque de la mort
L'heure enfin sonnera, je bénirai mon sort,
Car dans l'Eternité continuera mon rêve.
Sur la terre il faudrait que trop vite il s'achève...
Non, non ! Je ne veux pas de la vie à ce prix.

LISE

De l'existence ainsi ne faites pas mépris

Vous vivrez, je le veux ! Je me sens le courage
De tout tenter pour vous. Plus de sombre présage,
Chassons les noirs pensers, et ne songeons tous deux
Qu'à conjurer les coups d'un sort trop rigoureux.
Oh ! Ciel ! J'entends des pas... On ouvre cette porte !...
Vite, cachez-vous là...

(Elle le pousse derrière un massif, le prévot entre lentement, la tête basse).

Mon père !... Je suis morte...

SCÈNE VI

LISE, LE PRÉVOT, VILLON (toujours caché)

LISE

Que lui dire? (à part) Je tremble... — (haut) Eh bien ?... Et ce Villon ?

VILLON (à part)

O malignité d'ange ! ô candeur de démon !

LE PRÉVOT

Ah! ne me parle pas de ce gueux! de ce traître!

VILLON

Eh! ce n'est pas encore le moment d'apparaître.

LE PRÉVOT

J'ai fait en pure perte, avec le plus grand soin,
Explorer tout Paris.

VILLON

Sauf un tout petit coin.

LE PRÉVOT

Où donc se cache-t-il? Il n'est pas, je le jure,
Dans toute la cité, d'hôtel ou de masure,
Qui n'ait été fouillé.

VILLON

Comment penser à tout ?

LE PRÉVOT

Et mes plus fins limiers n'ont pu venir à bout
De saisir ce bandit !

LISE

Mon père !

VILLON

Sur mon âme,
Me voici tout ému.

LE PRÉVOT

Si je tenais l'infâme,
Je le ferais, pardieu ! rouer comme un païen !

VILLON

Voyez donc l'honnête homme et l'aimable chrétien.

LE PRÉVOT

Car, la chose est certaine, il y va de ma place,
Et rien ne peut parer le coup qui me menace.

LISE

Vous vous exagérez, sans doute, un peu le mal.

LE PRÉVOT

Ah ! Le rimeur maudit ! L'exécrable animal !
Que de te voir branché de mes mains, j'ai donc hâte,
Poète de Satan !

VILLON

Le bonhomme me gâte.

LE PRÉVOT

Dire que pour n'avoir à quelque arbre pendu
Ce va-nu-pieds, je suis à tout jamais perdu!

VILLON

Petit mal, et grand bien, Prévôt, ne vous déplaise!

LISE

Que votre grand courroux, mon cher père, s'apaise.
Quoi! Tenez vous donc tant à ce vilain métier?
Et n'êtes vous pas las enfin de châtier
Ces pauvres gens plus fous que coupables, en somme?

LE PRÉVOT

Ah! oui. Maître Villon est un très honnête homme,
N'est-ce pas? Eh! pardieu! je te conseille fort
De prendre sa défense.

LISE

Oh! Je sais qu'il eut tort.
Mais, il faut l'avouer, son cas n'est pas pendable.

LE PRÉVOT

Quoi! Jusqu'en ma maison ce fripon détestable
Va-t-il donc me braver?

VILLON

Eh! plus que tu ne crois.

LISE

Si le Roi vous condamne, eh bien! nous erons choix
D'un joli petit coin en paisible province,
Où vous vivrez tranquille et plus heureux qu'un prince.

LE PRÉVOT

C'est impossible! On frappe... Écoute...

UNE VOIX

Ordre du Roi.

LE PRÉVOT

Du Roi! Que te disais-je? Allons! C'est fait de moi!
(Il va ouvrir la porte, et revient avec un pli au sceau royal)
Que vais-je lire, ô ciel!
(Il lit)

« A la requête de notre bien-aimé cousin, le Duc Charles d'Orléans, nous « faisons grâce de la vie au sieur François Villon.

« Considérant que notre Prévot, par négligence ou incapacité, n'a su remplir « la mission que nous lui avions confiée, nous le destituons par la présente de « ses fonctions, et lui enjoignons de quitter notre bonne ville de Paris, ce dit « jour, avant le coucher du soleil.

« Louis »

VILLON (se démasquant brusquement)

Vive monseigneur Charle!
Vive le Roi Louis!

LE PRÉVOT

Hein? Ici qui donc parle?

VILLON

C'est moi, mon cher seigneur.

LE PRÉVOT

C'est lui! C'est ce Villon!
En croirais-je mes yeux? Ici! Dans ma maison!

VILLON

Lui-même en vérité. Ce fou, ce misérable,
Ce fourbe, ce brigand, ce vil suppôt du diable,
Ce coquin, ce bandit, ce gueux, ce chenapan,
Ce traitre, ce fripon, cet affreux sacripan,

Ce scélérat maudit, ce rimeur en démence,
Poète de tripot, vrai gibier de potence!...
Ouf!... Si j'omets un titre, ô mon maître, aidez-moi!

LE PRÉVOT

Ah! pareille impudence est bien digne de toi!
Mais depuis quand, bandit, es-tu dans ma demeure?

VILLON

Très honoré prévôt, tout juste depuis l'heure
Où vous l'avez quittée. Et fort bien m'en a pris,
Car c'est le meilleur gîte, à coup sûr, de Paris.

LE PRÉVOT

Détestable railleur, te tairas-tu?

LISE

Mon père!

LE PRÉVOT

Laisse-moi! Laisse-moi! Ce drôle m'exaspère

VILLON

Eh! vous avez perdu la partie : en honneur,
Convenez-en, que diable! et soyez beau joueur!

LE PRÉVOT

Ma charge était l'enjeu.

VILLON

Votre charge... et ma tête.
Si vous tenez à l'une, à l'autre — c'est très bête —
Je suis fort attaché.

LE PRÉVOT (à Lise)

Mais toi, ne dis-tu rien
Lorsqu'est venu s'abattre à tes pieds ce vaurien?

VILLON

Ah! toujours de gros mots! Apprenez, mon cher hôte,
Que depuis ce matin, tous les deux, côte à côte,
Devisons gentiment comme des tourtereaux.

LE PRÉVOT

Lise, il ment, n'est-ce pas?

LISE (baissant la tête)

Il dit vrai...

LE PRÉVOT

Les bourreaux!

VILLON

Nous n'avons pas perdu notre temps puisque, en somme,
Votre fille, Messire, a fait un honnête homme
De qui vous n'auriez su faire, vous, qu'un pendu.
L'enfer seul est volé.

LE PRÉVOT

Je reste confondu!
Ah! tu peux être fier, traître, de ton ouvrage.
Grâce à toi, me voilà perdu...

LISE

Père, courage...

LE PRÉVOT

Exilé de ces lieux, sans pain et sans abri.

VILLON

Allons, décidément je me sens attendri.
J'eus des torts envers vous. Je veux vous être utile
Pour les réparer tous. Je vous offre un asile.

LE PRÉVOT

Toi! quelque bouge affreux, hanté par les bandits,
Tes dignes compagnons.

VILLON

Point; mais un paradis :
Me voulant quelque bien, un abbé respectable
M'offre depuis longtemps le logis et la table,
Si je veux m'amender. J'ai refusé toujours
Jusqu'alors, préférant suivre le libre cours
D'une vie incertaine, et parfois assez rude.
Ah! c'est que, voyez-vous, rompre avec l'habitude
Est chose peu facile. Eh! bien, en ce moment,
Je n'ai d'autre désir.

LE PRÉVOT

D'où vient ce changement?

VILLON

Une fée a passé près de moi, douce et belle.
En un instant elle a dompté mon cœur rebelle,
Et j'ai vu dans l'oubli s'abîmer le passé,
Comme un songe mauvais par l'aurore chassé.
A mes yeux éblouis, riant et sans nuage,
S'est montré l'avenir. Ai-je pris un mirage
Pour la réalité? Je ne sais, et j'ai peur
Qu'un mot vienne soudain dissiper mon erreur.

LISE (vivement)

Oh! mon père, acceptez l'offre qui nous est faite.

VILLON

Lise, c'est donc bien vrai?

LE PRÉVOT

Ça! vous perdez la tête?

VILLON (à part)

On la perdrait à moins.

LISE (d'un ton suppliant)

N'allez pas refuser.

LE PRÉVOT (plus calme)

Voyons. A la rigueur on peut bien supposer
Qu'un abbé magnifique, épris de poésie,
Ait d'héberger Villon l'étrange fantaisie.
Mais nous, qu'il ne connaît en aucune façon,
De quel droit allons-nous envahir sa maison ?

VILLON

Qu'un seul lien à moi vous unisse, et la porte
S'ouvrira toute grande.

LE PRÉVOT

Et quel lien ?

VILLON

Qu'importe !
En route, d'y songer nous aurons le loisir.
(A Lise) N'est-ce pas ?

LE PRÉVOT

Après tout... je n'ai pas à choisir.

LISE (à Villon)

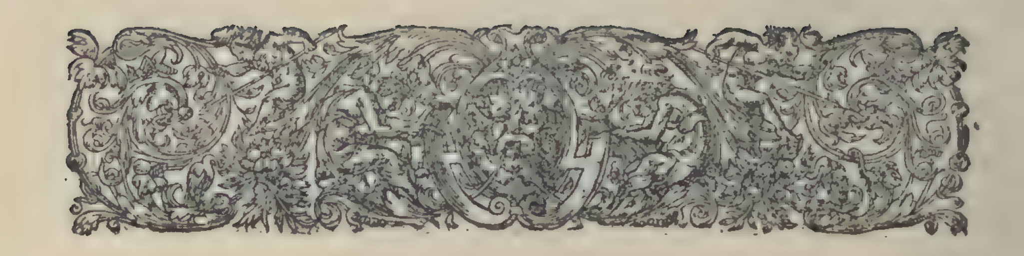
Vers ce passé qui fuit, j'ai peur que vous ramène
Souvenir ou regret, quelque jour.

VILLON

Crainte vaine !
Lorsque, mai revenu, le cœur s'en va chantant,
Qui de vous se souvient encor, neiges d'antan ?

ÉDOUARD MARSAND





CHRONIQUE



VOICI un coin du vieux Paris, pittoresque entre tous, et dont la curieuse physionomie, très exactement fixée dans l'eau-forte ci-contre, de M. Alfred Porcabeuf, va être, avant peu, complètement transformée. C'est le quartier avoisinant le petit bras de la Seine qui le sépare de Notre-Dame, et compris entre la rue du Haut-Pavé qui fait suite à la place Maubert, le quai de Montebello et le boulevard Saint-Germain. Là s'entrecroisent les plus anciennes voies du versant de la montagne Sainte-Geneviève, les rues Galande, des Anglais, du Fouarre, des Trois-Portes, de l'Hôtel-Colbert, de la Bucherie. A travers ce dédale tortueux et sordide, va s'ouvrir une large rue, formant le prolongement de la rue Monge et allant de la place Maubert au Pont-au-Double, reconstruit en ces derniers temps. Combien de curieux vestiges, intéressants pour tous ceux qui ont le culte du passé, vont disparaître avec ce quartier aux ruelles étroites, aux maisons qui semblent près de croûler de vétusté ! Après que la nouvelle voie y aura impitoyablement étendu son spacieux tracé rectiligne, que restera-t-il du vieil hôtel Colbert, avec son escalier monumental et les majestueux hauts-reliefs aux allégories mythologiques de sa cour d'honneur ? Et de l'ancienne École de médecine qui, durant

quatre siècles, avant d'occuper le local actuel, était installée dans la rue de la Bucherie, avec ses magnifiques salles en ogive, transformées aujourd'hui en lavoir, son majestueux pavillon en rotonde, du XVIIe siècle, surmonté d'un dôme et devenu un mauvais lieu, et ses nombreuses inscriptions latines, gravées sur marbre noir, qui attestent le glorieux passé de cette vénérable fondation ?

C'est aussi dans ces antiques parages que se trouve la petite église de Saint-Julien-le-Pauvre, cette merveille d'architecture, dont l'établissement de la rue projetée n'exige pas heureusement la démolition, et dont la commission des monuments historiques va enfin, paraît-il, s'inquiéter avant que l'état de délabrement où elle a été laissée depuis que le culte a cessé d'y être célébré, ait achevé de la ruiner irrémédiablement. L'Académie française devrait bien se souvenir, de son côté, que le tombeau et la statue de M. de Monthyon se trouvent à Saint-Julien-le-Pauvre, et que la mémoire du généreux bienfaiteur dont l'Académie fait l'éloge tous les ans en proclamant les prix de vertu, mériterait bien que le lieu où il repose fût moins délaissé.

Notons que c'est sur le plan qui précède le premier plan de la gravure ci-jointe, — au point même de la place Maubert où l'aquafortiste s'est placé pour relever la vue de la rue du Haut-Pavé avec la perspective de Notre-Dame, — que va se dresser le monument élevé en mémoire du savant imprimeur Étienne Dolet, brûlé vif sur cette même place, en 1546, sous le règne de François Ier, le « Père des lettres ».

Le jugement des concours pour les prix de Rome a été rendu par l'Académie des Beaux-Arts.

Pour la peinture, l'Académie n'a décerné ni premier ni second prix : il n'y aura donc pas, cette année, de pensionnaire envoyé, pour cette section, à la Villa Médicis. Le sujet du concours, donné par M. Gérôme, était : *Ulysse et Nausicaa (Odyssée*, c. VI) ; dix concurrents y ont pris part. La commission chargée de rendre le jugement préparatoire était composée de la section de peinture de l'Académie, assistée de MM. Émile Lévy, Benjamin Constant, Luc-Olivier Merson, Laugée, Comerre, Cormon et Ferdinand Humbert, jurés adjoints. Cette commission avait proposé d'accorder le premier grand prix au tableau portant le no 9. Elle avait estimé ensuite qu'aucun ouvrage ne méritait de second prix, et elle avait présenté le no 8 pour une mention honorable. L'Académie, réunie en séance plénière, a infirmé en partie ce jugement. Elle a décidé, par 26 voix sur 30, qu'il n'y avait pas lieu de décerner un premier grand prix cette année. Elle a donné un deuxième second grand prix au numéro 9 et maintenu au numéro 8 la mention honorable. En conséquence,

le deuxième second grand prix a été obtenu par M. Maurice-Charles-Louis Éliot, élève de MM. Cabanel et Bin, et la mention accordée à M. Paul Buffet, élève de MM. Jules Lefebvre et Boulanger.

Pour la sculpture, le sujet, donné par M. Paul Dubois, a été le suivant : *Oreste au tombeau d'Agamemnon.* « De retour à Argos, après le meurtre de son père, Oreste s'arrête à la tombe d'Agamemnon et s'abandonne à sa douleur. » Conformément à l'usage, la section de sculpture de l'Académie, assistée des jurés adjoints, a procédé à un premier jugement, qui a été soumis à la compagnie toute entière; celle-ci a définitivement statué ainsi : le grand prix a été attribué à M. Convers (Louis-Joseph), né le 5 septembre 1863, élève de MM. Cavelier et Aimé Millet; — le premier second grand prix, à M. Theunissen (Camille-Henri), né le 6 novembre 1863, à Anzin (Nord), élève de M. Cavelier; — le deuxième second grand prix, à M. Lefebvre (Hippolyte), né le 4 février 1863, à Lille (Nord), élève de M. Cavelier.

Le sujet du concours pour le prix de Rome en gravure était : *Une académie d'après nature.* Huit concurrents y ont pris part. La section de gravure qui s'était adjoint MM. Blanchard et Levasseur, dans le jugement préparatoire, avait désigné pour le premier prix la planche portant le numéro 3, et pour les seconds prix les numéros 8 et 2. Ces propositions ont été ratifiées par l'Académie; en conséquence, le grand prix a été décerné à M. Leriche (Henri), élève de MM. Henriquel, Levasseur, Bouguereau et T. Robert Fleury, né le 12 avril 1867, à Grenoble; le premier second grand prix, à M. Chiquet (Eugène-Marie-Louis), élève de MM. Henriquel, Levasseur et Cabanel, né le 8 septembre 1863, à Limeray (Indre-et-Loire); le deuxième second grand prix à M. Jules-Alphonse Deturck, né le 13 février 1862, à Bailleul (Nord).

Pour la section d'architecture, le sujet du concours de cette année était : « *Un palais pour le Parlement.* Ce projet comprend un monument commun à la Chambre des députés et au Sénat : il est divisé en deux parties bien distinctes et renferme deux salles pouvant contenir l'une 350 places et l'autre 550. Dans le monument, doivent se trouver également une salle des Pas-Perdus, les habitations des présidents et les divers bureaux. » Parmi les dix artistes qui concouraient, la section d'architecture, assistée de quatre jurés adjoints, proposait d'attribuer le premier prix au numéro 7, les seconds aux numéros 8 et 10, et de mettre hors concours le numéro 2, pour changements apportés à l'esquisse primitive. L'Académie a ratifié ce jugement et désigné pour le prix de Rome, M. Tournaire (Joseph-Albert), né à Nice le 11 mars 1862, élève de M. André; pour le deuxième grand prix, M. Sortais (Louis-Marie-Henri), né à Paris le 8 novembre 1860, élève de MM. Daumet et Girault; pour le deuxième second grand prix, M. Huguet (Eugène-Jean-François), né à Montferrat (Isère), le 13 décembre 1863, élève de M. Blondel.

Les dix jeunes peintres qui ont pris part au concours pour le prix de Rome ont reçu le montant du legs Laboulbène.

M. Chiquet ayant obtenu le deuxième grand prix pour la gravure en taille-douce, va bénéficier de la fondation Cambacérès, s'élevant à la somme de 1,000 francs.

L'Académie a décerné à M. Eug. Quinton le prix Desprez, pour la statue exposée par lui au Salon sous le titre de *Jeune chasseur à la source;* à M. Veillon, élève de Paul Sain, le prix Brizard : ce prix, de la valeur de 3,000 francs, est destiné à un artiste français n'ayant pas plus de vingt-huit ans et qui n'aura pas obtenu, pour un tableau à l'huile admis à l'exposition des Beaux-Arts de Paris, une médaille supérieure à la médaille de 3e classe.

Elle a fixé, pour 1889, le sujet du concours pour le prix Troyon ; ce sujet est : *le Printemps.*

L'auteur du mémoire qui a obtenu une mention pour le prix Bordin (architecture) et qui avait pris pour devise : *Synthèse et analyse*, s'est fait connaître de l'Académie ; c'est M. Léonard Lemoyne, de Limoges, élève de Raulin.

Par décrets en date du 27 juillet 1888, rendus sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Georges Lafenestre, conservateur adjoint des peintures et des dessins au musée national du Louvre, a été nommé conservateur du même département, en remplacement de M. Both de Tauzia, décédé.

M. Paul Durrieu et M. Henry de Chennevières, attachés à la conservation des peintures et des dessins au musée national du Louvre, ont été nommés, le premier, conservateur adjoint des peintures ; le second, conservateur adjoint des dessins, au même musée.

Par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en date du 1er août, M. Émile Vanderheym est chargé de l'entretien, sous le contrôle de la direction des musées nationaux, des joyaux et pierreries, dits diamants de la couronne.

MM. Deluns-Montaud et Édouard Lockroy se sont mis d'accord pour transférer le service des bâtiments civils du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, duquel il dépend actuellement, au ministère des Travaux publics, auquel il se rattache plus naturellement. Le service des bâtiments civils, une fois rattaché aux Travaux publics, ne comprendra que les édifices publics consacrés à des services civils. Les édifices publics, au contraire, ayant un caractère exclu-

sivement historique et artistique, resteront dans les attributions du ministre des Beaux-Arts et seront rattachés au service des monuments historiques. Tels sont les palais nationaux de Fontainebleau, Rambouillet, Compiègne, Pierrefond, Pau l'arc de triomphe de l'Étoile, les portes Saint-Denis et Saint-Martin, l'Obélisque et les statues ornant les places publiques de Paris.

Le décret consacrant le rattachement aux Travaux publics ne sera signé que quand les détails d'exécution, en ce qui concerne le personnel, seront arrêtés. Il s'agit notamment de savoir si le service des bâtiments civils, une fois rattaché au ministère des Travaux publics, constituera une direction ou une division.

M. Lockroy, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, vient de nommer M. Antonin Proust, commissaire spécial des Beaux-Arts à l'exposition de 1889, et M. Georges Hecq, commissaire spécial adjoint.

Au musée du Louvre, les salles des dessins, situées au deuxième étage, et où le public n'était admis que pendant l'après-midi du samedi, sont dorénavant ouvertes tous les jours à partir de deux heures.

Dans la galerie de l'École française on vient de placer les *Romains de la décadence*, de Couture ; ce tableau a été retiré du Luxembourg lors des récents remaniements opérés dans ce dernier musée.

Le fronton du musée du Luxembourg vient d'être débarrassé des échafaudages qui l'encombraient encore depuis sa construction. Le motif sculptural qui le décore est l'œuvre de M. Crauk et représente *la Gloire distribuant des couronnes à la Peinture et à la Sculpture contemporaines;* œuvre estimable et ne sortant pas de la donnée habituelle de ces sortes de compositions. Celle des trois figures qui personnifie la Gloire et qui occupe le centre, manque d'aisance et semble contrainte, par l'angle supérieur du fronton, à baisser la tête et à incliner en avant le haut du corps, ce qui produit une impression pénible.

On va placer prochainement sur la façade postérieure du musée, faisant face au jardin, dans les niches rondes pratiquées entre les arcades de l'ancienne orangerie, une série de bustes d'artistes contemporains.

Les seules œuvres de peinture et de sculpture qui seront placées cette année au Luxembourg, parmi les ouvrages acquis au Salon par l'État et attribués à ce musée, ou provenant du legs de Mme Boucicaut, sont celles qui ne devront pas

figurer à l'Exposition de 1889. Il est question de transformer cette mesure prise par l'administration des musées, en un règlement général, relatif aux tableaux et statues placés dans les musées nationaux dont les artistes voudraient demander le retrait provisoire, pour les faire figurer dans les expositions. D'après cette réglementation, aucun ouvrage ne pourrait sortir des musées pour ce motif.

Les œuvres provenant du dernier Salon et qui ne seront placées au Luxembourg qu'après la clôture de l'Exposition universelle, sont, en peinture : *Manda Lamétrie,* de Roll; la *Maîtrise d'enfants de chœur*, de Dawant; le *Rêve,* de Detaille; *Saint Sébastien*, de Henner; *Vue d'Avignon,* de Dufour; — en sculpture : *Orphée endormant Cerbère*, de Peinte; *L'aveugle et le paralytique*, de Turcan.

Les nouvelles acquisitions actuellement et définitivement exposées dans les galeries, sont, en peinture : les *Tireurs d'arbalète*, de Buland; la *Corvette russe dans le port du Hâvre*, de Boudin; les *Figues et raisins*, de Zacharian; *Un torrent dans le Var,* de Harpignies, et *Une fête sous Henri IV*, aquarelle de Toudouze; — en sculpture : la *Tête de femme,* marbre de Rodin. La toile de Rapin, le *Soir à Drulliat,* actuellement à l'exposition d'Anvers, sera mise en place dès son retour de cette exposition.

On prépare activement l'installation, dans l'aile gauche du palais du Trocadéro, des moulages qui doivent former une nouvelle section du musée de sculpture comparée, semblable à celle qui occupe déjà l'aile droite. Il est permis d'espérer que la nouvelle galerie pourra être prête pour l'ouverture de l'Exposition universelle.

La famille du sculpteur Dantan jeune, mort en 1869, a fait don à la ville de Paris, pour le musée Carnavalet, d'une précieuse collection comprenant une grande partie de l'œuvre caricaturale de cet artiste, modèles originaux et reproductions. Il y a une trentaine d'années, la vogue fut très grande des charges en plâtre que faisait Dantan jeune de toutes les célébrités contemporaines, sorte de musées de grotesques où l'accent caricatural atteint à une puissance d'expression extraordinaire. Dantan jeune est à peu près le seul, avec Daumier, qui ait appliqué la sculpture au portrait-charge; la récente exposition de la caricature à l'École des Beaux-Arts en a montré plusieurs spécimens, dus à ces deux artistes.

Dantan jeune n'a pas, d'ailleurs, borné son talent à ce genre; il a exécuté aussi des ouvrages d'un style plus élevé, entre lesquels on peut citer les statues de *Boïeldieu*, de *Philibert Delorme*, etc.

La collection offerte à la ville de Paris sera placée dans une salle du musée Carnavalet, qui portera le nom du sculpteur.

On vient de déposer au même musée une plaque de marbre blanc ornée d'un médaillon de bronze et portant une inscription latine ; cet objet a été découvert en démolissant une maison de la rue Cujas, comprise dans le quartier dont l'emplacement doit servir à l'agrandissement de la Sorbonne et ses annexes. Le médaillon est un portrait du chancelier Séguier, et l'inscription atteste la pose de la première pierre, faite le 17 mars 1641, pour les constructions faisant partie d'un couvent des Jacobins, qui s'élevait en cet endroit.

Nous avons annoncé précédemment que le projet d'installation du musée des Arts décoratifs au pavillon de Marsan était heureusement écarté, et qu'on avait résolu de revenir au plan primitif qui consiste, on le sait, à installer ce musée au palais du quai d'Orsay. A la rentrée des Chambres, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts déposera un projet de loi dans ce sens, afin que l'on puisse faire disparaitre les ruines du quai d'Orsay avant l'Exposition de 1889. Entre autres résultats pratiques, cette exposition aura pour effet de mettre fin à une foule de projets dont la solution menaçait de se faire attendre indéfiniment ; celui de l'Union centrale des Arts décoratifs est de ce nombre.

M. Alphonse de Rothschild a offert à des collections publiques plusieurs ouvrages acquis par lui au Salon de 1888 : au musée Vivenel de Compiègne, *Un torrent à Cerveyrieux*, de M. Émile Michel; aux musées de peinture et de sculpture de Lille, *Un enterrement de jeune fille* de M. Éliot et un marbre de M. Ringel, *Saint Bernard prêchant la croisade.*

Le conseil d'État vient de terminer l'étude du règlement d'administration publique qui est destiné à déterminer les détails d'application de la loi votée par les Chambres, l'an dernier, laquelle donne à l'État les pouvoirs nécessaires pour assurer la conservation des monuments historiques.

Cette loi, depuis longtemps réclamée, entre enfin en vigueur après de nombreuses vicissitudes. Élaborée en 1871 par la commission des monuments histo-

riques, elle fut, en 1875, soumise par M. Wallon à Me Rousse pour qu'il l'étudiât au point de vue juridique. Le 28 mai 1878, M. Bardoux la déposa sur le bureau de la Chambre, mais elle fut retirée en 1879 et soumise à l'examen des sections réunies de la législation du Conseil d'État. Là elle donna lieu à un débat approfondi que M. Courcelle-Seneuil résuma dans son rapport. Puis le 19 janvier 1882, M. Antonin Proust, alors ministre des Arts, la déposa à nouveau sur le bureau de la Chambre; deux commissions furent successivement nommées. La loi passa au Sénat et revint à la Chambre. Elle fut enfin promulguée le 30 mars 1887.

D'après les dispositions du règlement établi par le conseil d'État, le classement des monuments sera fait par arrêté du ministre des Beaux-Arts, après avis de la commission des monuments historiques, sur la demande faite ou le consentement donné par le propriétaire, et dans un délai de six mois. En attendant cette décision, les monuments qui seraient l'objet d'une proposition de classement ne pourront être détruits ou restaurés sans l'assentiment du ministre, si ce n'est après un délai de trois mois à dater du jour de la notification de cette proposition au propriétaire.

Le classement d'un immeuble n'implique pas nécessairement la participation de l'État aux travaux de restauration ou d'entretien, mais tout projet concernant ces travaux doit lui être communiqué en y joignant, s'il est demandé une allocation, la justification des sacrifices consentis par le propriétaire, et, si c'est une commune ou un établissement, un état de ses ressources. Quand l'État accorde une subvention, l'arrêté détermine les conditions particulières qui peuvent être imposées au propriétaire.

Les dispositions relatives au classement, aux projets de travaux et au concours de l'État sont applicables aux objets mobiliers appartenant aux communes et aux établissements publics dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire et de l'art, un intérêt national.

Un simple décret règlera la composition de la commission des monuments historiques et le mode de nomination de ses membres.

Nous avons raconté ici même la cause du différent survenu entre la Société des artistes français et l'administration de l'Assistance publique, au sujet du droit des pauvres à prélever sur le prix des entrées du Salon annuel. L'Assistance publique réclamait à la Société des artistes une somme de 103,000 francs représentant le montant de la taxe de 10 pour cent (à laquelle sont soumises les recettes des spectacles où le public est admis en payant, de par les lois des 7 frimaire et 8 thermidor an V). Un vote du Conseil municipal de Paris, se

basant sur ce que le Salon annuel devait être assimilé à une exhibition dont l'entrée est payante, avait autorisé l'administration de l'Assistance publique à intenter une action, devant le Conseil de préfecture, à la Société des artistes français.

Voici le texte de la décision rendue par cette juridiction :

« Le conseil ;

« Considérant que les expositions annuelles des Beaux-Arts, organisées par la Société des artistes français, ne sauraient être rangées dans aucune des catégories de spectacles ou de fêtes pour lesquelles les lois des 7 frimaire et 8 thermidor an V et les lois de finances autorisent la perception du droit des pauvres ;

« Considérant que ladite Société, fondée pour représenter et défendre les intérêts généraux des artistes français, poursuit une œuvre d'intérêt public ; qu'elle a pour but, à l'aide d'un concours annuel ouvert à tous les artistes, d'encourager leur talent, de favoriser leurs progrès et de contribuer à la grandeur de l'art national ;

« Considérant que les recettes de la Société sont affectées intégralement, aux termes mêmes des statuts, à une entreprise « d'intérêt public » et que, dans ces circonstances, les sommes payées par les visiteurs admis aux expositions annuelles des Beaux-Arts, et qui aident ainsi au succès de l'œuvre poursuivie, ne peuvent être considérées comme le prix d'une fête ou d'un spectacle offert au public par la Société ;

« Considérant, en effet, qu'aucun des sociétaires ne peut réclamer une part des bénéfices de l'association, dont l'objet n'est pas la recherche de gains particuliers, mais la défense d'intérêts collectifs ;

« Qu'au surplus une part importante des recettes est consacrée à secourir les artistes âgés ou nécessiteux, et employée de la sorte à une œuvre d'assistance ;

« Considérant que la Société des artistes français, fondée le 28 janvier 1881, et reconnue d'utilité publique par décret en date du 11 mai 1883, a été substituée à l'État pour tout ce qui touche à l'exposition des Beaux-Arts ;

« Considérant que, le 17 janvier 1881, le gouvernement déclarait formellement que « l'administration n'interviendrait plus dans les Salons annuels, mais qu'elle en remettait la gestion libre et complète, la gestion matérielle et artistique à tous les artistes français » ;

« Considérant que l'État ne payait aucune redevance à l'Assistance publique, et que la Société, qui a le même rôle et tend au même but, ne saurait être imposée non plus à la taxe du droit des pauvres ;

« Considérant que, dans ces conditions, cette taxe ne doit pas être prélevée sur les sommes perçues par la Société des artistes français, à l'entrée des expositions des Beaux-Arts organisées par ladite société ;

« Arrête :

« La requête du directeur de l'administration générale de l'Assistance publique à Paris est rejetée. »

Il a été décidé par le comité de le Société des artistes français que le nombre total des médailles attribuées à la section de peinture n'excéderait pas 40, et que la division en médailles de première, deuxième et troisième classes ne serait plus déterminée à l'avance. C'est donc seulement après l'ouverture du Salon et examen du jury que ce dernier fixera le nombre des médailles de chaque classe à distribuer.

La Société de l'histoire de la Révolution française a obtenu du ministre de l'Instruction publique, la salle des États du Louvre pour y organiser son exposition. Cette salle sera divisée en trois sections correspondant, la première à la Constituante, la seconde à la Législative et à la Convention, et la troisième au Directoire.

Dans chacune de ces sections seront exposés, selon l'ordre chronologique, les tableaux, portraits, estampes, documents, manuscrits, journaux, affiches, monnaies, médailles, faïences et meubles de l'époque révolutionnaire. La Société de l'histoire de la Révolution fait, dans ce but, appel à tous les amateurs et collectionneurs qui voudraient contribuer à cette exposition, qui s'ouvrira probablement en mars 1889.

La Société lorraine des Amis des arts annonce pour le 1er novembre l'ouverture à Nancy d'un Salon de peinture et de sculpture.

A ce moment de l'année, les ventes d'œuvres d'art se font rares. Signalons l'adjudication par autorité de justice, à l'hôtel Drouot, de deux tableaux de Daubigny et de Corot, qui ont atteint, le premier intitulé : *Vaches à l'abreuvoir*, 4,200 francs ; le second : *Paysage avec mare*, 6,200 fr., bien que le commissaire-priseur eût annoncé que ces deux tableaux étaient vendus « sans garantie ».

La vente de l'atelier du peintre orientaliste Frère-Bey, dont nous annonçions naguère le décès, a donné les résultats suivants : ses études ont atteint des prix

variant de 50 à 140 francs; deux étendards de Mahomet, 88 fr.; deux fenêtres de moucharabis, 215 fr.; quelques statuettes de divinités égyptiennes que l'artiste avait rapportées lui-même des Pyramides, en deux lots, l'un 220, l'autre 98 fr. Cette vente ne comprenait aucune des œuvres signées du peintre, non plus que ses deux tableaux du dernier Salon.

Mentionnons la vente, faite à Londres, d'une belle collection d'armes, ivoires sculptés, antiquités celtiques et saxonnes, ayant appartenu au comte de Londesborough : une épée de bourreau à large lame, en forme de cimeterre, garde en forme de serpent portant les trois fleurs de lis, 7,900 francs; un bouclier rond en cuir bouilli du XVIe siècle, portant des figures en relief, 11,300 francs; une mentonnière avec manteau d'armes attaché, gravé et émaillé, 16,275 francs; une paire de gantelets acier repoussé damasquiné d'or, 14,450 francs; une rapière incrustée d'argent lamé à deux tranchants portant une inscription sur chaque face : *Heinrich Denger me fecit — Heinrich Denger Soligen*, et comme marque de l'armurier, une ancre surmontée d'une double croix, 6,575 francs; coutel ou courte épée, ayant appartenu à Henry VIII, la garde semi-circulaire et la poignée sont incrustées d'ornements or sur acier; la lame, toute damasquinée d'or, représente le siège de Boulogne, en 1513, et porte au revers l'inscription : *Henrici octavi letare, Bolonia ducty*, 3,275 francs. Le British Museum a payé 2,175 francs une rapière de travail français fin du XVIe siècle; 4,625 francs une paire de gantelets en acier damasquiné, d'armes de guerre, palmes et guirlandes, travail espagnol du XVIe siècle. Parmi les ivoires : magnifique olifant orné à l'extrémité d'une bande sculptée en bas-relief, légende de saint Hubert en cinq compartiments; monture en argent aux armes de Bavière, travail du XVe siècle, 26,800 francs. Le total s'est élevé à 667,000 francs.

Le jury du concours pour la décoration des mairies d'Arcueil-Cachan et Nogent-sur-Marne, composé de MM. Poubelle, préfet de la Seine, président; Alphand, Collin, Delaunay, Delhomme, Luc-Olivier Merson, Puvis de Chavannes, Émile Richard, Armand Renaud, secrétaire, a rendu son jugement au deuxième degré.

Il a attribué, pour la mairie d'Arcueil-Cachan, le prix à M. Baudouin, la première prime à M. Bramtot, et la deuxième à M. Vimont. Il a en même temps émis le vœu, aux termes du programme, que, vu la force du concours, des commandes de travaux moins importants dans des mairies de banlieue fussent données aux deux concurrents primés.

Pour la mairie de Nogent-sur-Marne, il a décidé qu'il ne serait pas attribué

de prix et qu'il y avait lieu de recommencer le concours. On sait que les trois concurrents étaient MM. Debon-Weiss, Ary Renan et Leenhardt

---

Le directeur des Beaux-Arts a chargé MM. Luc-Olivier Merson et Sédille de composer la décoration de la porte qui, à l'Exposition universelle de 1889, donnera accès dans les galeries où seront exposés les produits des manufactures nationales des Gobelins, de Sèvres et de Beauvais. Cette porte sera exécutée en mosaïque.

Une réduction de la statue colossale de Bartholdi, *la Liberté éclairant le monde*, offerte à la ville de Paris, par M. Morton, ministre des États-Unis à Paris, au nom de ses compatriotes, se dressera prochainement sur la Seine à la pointe de l'île des Cygnes, faisant face aux côteaux de Sèvres et de Meudon. Cette réduction de la gigantesque statue de la rade de New-York est elle-même de proportions respectables : elle atteint douze mètres de hauteur.

Sur les vingt-huit projets présentés, en janvier dernier, au premier degré du concours ouvert par la ville de Bordeaux pour le monument qui doit être élevé en l'honneur des Girondins sur les allées de Tourny, cinq furent admis à l'épreuve définitive. Voici la décision prise par le jury, composé du maire de Bordeaux, président; de l'adjoint délégué aux Beaux-Arts, vice-président; de quatre conseillers municipaux et de MM. Daumet et Pascal, architectes, Barrias et Chapu, sculpteurs :

Le premier prix a été attribué au projet de MM. Labatut, statuaire, et Esquié, architecte (5,000 francs); le deuxième prix à celui de MM. Dumilâtre, statuaire, et Deverin, architecte (3,000 francs); le troisième prix à celui de M. Guadet (2,000 francs).

C'est donc le projet de MM. Labatut et Esquié qui va être exécuté : une somme de 200,000 francs est affectée à l'érection de ce monument.

La ville de Montargis a inauguré la statue de Mirabeau, œuvre du sculpteur Pierre Granet, exposée au Salon dernier. Cette solennité a eu lieu en présence du président de la République.

La Roumanie s'apprête à inaugurer un monument élevé à l'un de ses héros les plus populaires, — celui vraisemblablement qu'elle juge le plus digne de cet honneur, car cette statue sera la première qui se dressera sur le sol roumain, —



Statue de Miron Costin, par W. C. Hégel.

Miron Costin, poète et historien moldave, qui naquit en 1633; il fut décapité à Jassy, pour cause politique, en 1691. C'est sur l'emplacement même de l'échafaud que se dressera le monument, élevé par souscription nationale sous le patronage du gouvernement.

Bas-reliefs du monument de Miron Costin, par W. C. Hégel.

La statue et les bas-reliefs, en bronze, sont l'œuvre de M. Hégel, de Varsovie. Le piédestal, dessiné par M. Kahenn, architecte parisien, et exécuté à Jassy sous la direction de M. Gabrielesco, architecte roumain, est en pierre de Sinaïa, haut de près de quatre mètres et orné de nombreuses appliques de bronze et des bas-reliefs précités, dont l'un représente Miron Costin lisant son histoire de Moldavie, écrite en vers polonais, au roi Jean III. Tous les personnages ; le roi, le poète, les courtisans qui les entourent, sont de véritables portraits ; le décor, les costumes, les armes de l'époque sont aussi reproduits avec une minutieuse exactitude. C'est un ensemble de documents historiques des plus curieux. L'autre bas-relief montre Miron Costin arrêté par des soldats près du cadavre de sa femme, morte la veille. Un des sbires propose à Miron de le laisser évader et lui montre un cheval à la porte. Le héros refuse, bien qu'il se sache condamné à une mort certaine. Il fut en effet décapité le lendemain.

L'inauguration de ce monument sera faite par le roi de Roumanie, le 25 septembre, avec un apparat et un éclat extraordinaires. A cette occasion, le théâtre de Bucharest donnera, le jour même de la solennité, une représentation de gala dont le programme comprend la reproduction des bas-reliefs en tableaux vivants.

L'auteur de ce monument, M. Hégel, dont on a pu apprécier le réel talent à nos Salons annuels, dans les bustes de M. Urechia, ministre de l'Instruction publique de Roumanie, de notre collaborateur, M. Marmontel, professeur au Conservatoire, etc., a déjà produit, en France, quelques œuvres importantes, notamment une statue de saint Elzéar à l'église Saint-Victor, de Marseille, le vaste fronton du casino municipal de Nice, qui montrent que ses goûts et ses aptitudes artistiques le portent, de préférence, vers la statuaire monumentale ; la statue que l'on élève à Jassy montre qu'il sait, en artiste éminent et en exécutant habile, traiter ce genre où il est plus malaisé de réussir qu'en tout autre.

C'est M. Jules Lagal qui a obtenu, cette année, le prix de Rome décerné par le gouvernement belge. Le sujet de ce concours était : *Le semeur* ; six artistes avaient été admis en loge. M. Gustave Van Hove a obtenu le second prix. Les deux lauréats sont élèves de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Pour ceux des lecteurs de l'*Artiste* qu'intéresse l'œuvre de Félicien Rops — les fréquentes demandes de renseignements qu'on nous adresse sur les pièces de ce maître, dessins ou eaux-fortes, toujours plus estimées et recherchées des

amateurs, nous prouvent qu'ils sont nombreux — voici une note que nous communique un de nos correspondants de Bruxelles, relative à un dessin original de Rops, déjà ancien et tout à fait inconnu :

Le prix d'honneur du concours du tir national de Belgique en 1862 consistait en un album artistique que cinquante peintres et graveurs environ avaient été invités à former. Chaque œuvre (aquarelle ou dessin) est précédée de la lettre autographe de l'auteur répondant à l'invitation du comité organisateur. Voici la lettre de Rops :

« Mon cher Joly,

« Ne me maudissez pas encore, je vous ferai parvenir lundi « par le coche » deux dessins, vous choisirez le meilleur pour l'album ou fourrez-les tous les deux, cela m'est égal. Je ne peux pas vous faire parvenir cela plus tôt, parce que je suis en pleine Ardenne, occupé à poursuivre des lièvres fantastiques et des perdrix fantômes : — la chasse a manqué !

« Je vous serre la main.

« Félicien Rops.

« Thozé, jeudi. »

L'autre dessin ne figure pas dans l'album. Qu'est-il devenu ? Celui qu'on y a collé représente une folle assise sur un tertre, au crépuscule, accoudée sur le genou et se mordant les ongles. Dans le coin, à droite, on lit : « Lisolle Marie-Joseph. Félicien Rops. » La lividité du regard, l'éclat putride des os que l'on voit apparaître à travers les trous des vêtements, l'horizon où s'alanguit le jour moribond donnent à cette œuvre la grandeur et l'intensité des plus belles pages du maître des *Sataniques*. Ce dessin n'est catalogué nulle part. Il figure dans l'album que possède actuellement M. Van Becelaere, commissaire d'arrondissement à Bruxelles. — V.

Beethoven reposait, depuis 1827, à côté de Schubert, dans le cimetière de Wæhring, aux portes de Vienne. Ses restes ont été exhumés, le 21 juin dernier, pour être transportés au cimetière central de la capitale. Une magnifique fête funèbre a eu lieu à cette occasion. La translation des cendres du grand mort s'est faite avec un superbe apparat, quasi royal. « A une heure de l'après-midi, raconte le *Temps*, les députations du Conservatoire et des sociétés musicales de Vienne, de la ville de Bonn, où est né le grand compositeur, de la ville de Berlin, les autorités de la capitale de l'Autriche, le petit-neveu et la petite-nièce de Beethoven étaient réunis au cimetière de Wæhring. L'assemblée, déjà nombreuse, fut grossie encore par l'arrivée d'une délégation de la *Concordia*, asso-

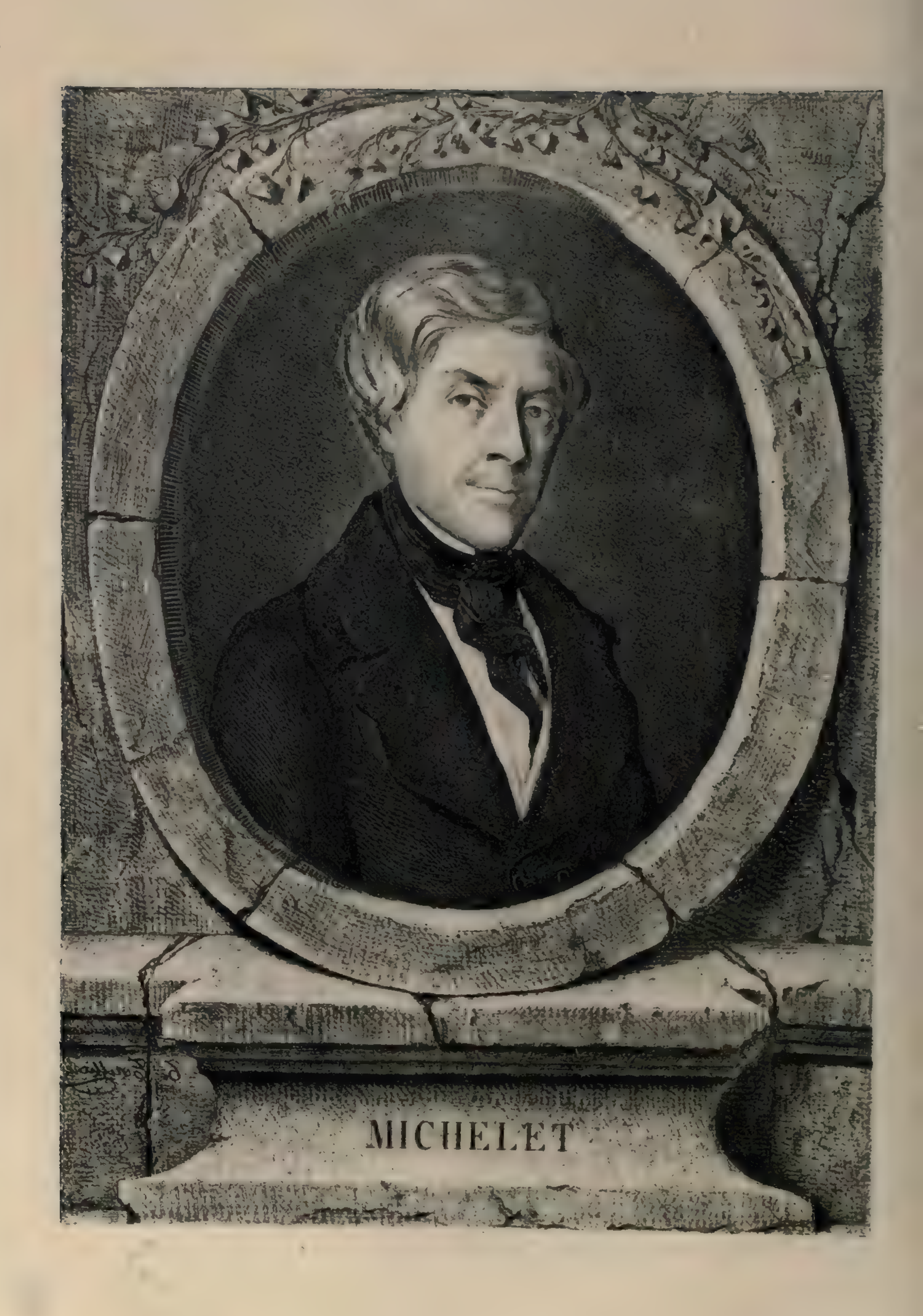
ciation des journalistes viennois. La municipalité et toutes les délégations que nous venons de nommer avaient apporté de belles couronnes destinées à être déposées sur la tombe où les cendres de Beethoven reposeront définitivement. A une heure et demie, la chapelle où se trouvait le cercueil, gardé par deux hommes, fut ouverte et, après que la bière eut été portée sur une voiture de gala attelée de huit chevaux, le cortège se mit en branle. Un employé des pompes funèbres, à cheval, et portant un drapeau de deuil ainsi qu'une couronne de laurier, ouvrit la marche. Venaient ensuite deux cavaliers portant des lanternes allumées et voilées de crêpe ; puis une voiture chargée de couronnes ; le char portant le cercueil, entouré d'employés des pompes funèbres ayant à la main des lampions voilés de crêpes ; derrière le char, deux domestiques portant, sur des coussins de velours rouge, l'un une lyre, l'autre une couronne ; puis une seconde voiture chargée de couronnes, un certain nombre de voitures de deuil, et enfin les députations. Sur tout le parcours, la haie était formée par une foule très nombreuse et recueillie ; les becs de gaz brûlaient dans toutes les rues, en signe de deuil. Au cimetière central, un chœur de Beethoven fut chanté par les élèves du Conservatoire. Puis le coadjutateur Angerer, qui avait assisté, enfant, aux funérailles du compositeur, en 1827, bénit le cercueil, qui fut porté jusqu'au caveau par une députation des professeurs du Conservatoire. M. de Lewinski, un des principaux artistes du Burgtheater, lut un éloge funèbre composé par M. Weilen, le président de la *Concordia*, et un nouveau chœur de Beethoven fut chanté par les élèves du Conservatoire pour terminer la cérémonie. »

On doit réunir dans le cimetière central de Vienne les restes de tous les personnages illustres, morts dans la capitale de l'Autriche. Les cendres de Schubert y seront transportées, à leur tour, l'automne prochain.

Anvers vient de perdre un des derniers peintres flamands, Henri de Brakeleer, né le 11 juin 1840. Le musée de Bruxelles possède du maître l'*Atlas*, un de ses meilleurs tableaux. L'œuvre de Henri de Brakeleer est très lumineuse, mais l'abondance et la minutie des détails y sont trop souvent préjudiciables à l'impression. Elle est entièrement empreinte de la tradition de patience et de chaleur des anciens flamands dont de Brakeleer était un digne descendant.

Le Directeur-Gerant : JEAN ALBOIZE.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER


MICHELET



LA JEUNESSE DE MICHELET



L y a déjà quelques années que parut *Ma jeunesse*. Pourquoi Madame Michelet a-t-elle mis tant d'intervalle entre ce premier volume de confessions et *Mon journal ?* L'enfance de Michelet, laborieuse et passionnée, nous avait tellement charmés que nous désirions connaître les heures rêveuses de la jeunesse? Le premier volume en effet nous présentait plutôt Michelet enfant et adolescent; c'est dans le *Journal*, qu'apparaît le jeune homme.

Rien de plus singulier que le grand historien, au moment où il se prépare à sa haute destinée. C'est un ascète. L'image fine et sévère reproduite au commencement de cette étude nous le donne bien à une date où il a déjà neigé sur sa tête; mais il est jeune, malgré ses cheveux blancs, et garde toute la fermeté de sa première physionomie. Le Michelet du portrait, c'est encore celui du *Journal*. Pour bien comprendre les notes et les lettres intimes qu'on vient de publier, il

est bon d'avoir sous les yeux ce visage, si parfaite expression de l'âme. Jamais du reste il n'y eut d'harmonie plus complète que chez Michelet, entre le dedans et les traits extérieurs.

Chaque jour, le moine doit se réserver une heure pour se regarder soi-même, s'examiner, juger de ses progrès moraux et religieux. Excellent exercice dont tous les cénobites ne profitent pas, mais qui fortifie les meilleurs esprits et leur donne comme un fil sans cesse renouvelé. Michelet se livra à cet examen presque quotidien de lui-même. Mais au lieu de laisser flotter au hasard son imagination, il méditait la plume à la main, écrivant ses sensations de chaque jour sur une feuille de papier qu'il gardait ou bien qu'il envoyait à Poinsot, cet autre lui-même.

Ce fut certainement une des principales causes de sa force et ce qui aida le mieux sa nature à se développer. C'est aussi ce qui nous permet de le contempler, à ses origines, sans crainte d'être trompé. Quand on écrit ses *souvenirs* après coup, combien on a de peine à ne les pas arranger et à ne pas se composer une physionomie idéale, en même temps que l'on compose un livre! Cela devient une œuvre d'art où il entre à la fois beaucoup d'habileté et de coloration lointaine. Au fond, dans sa propre vie, on ne voit bien que ce que l'on peut toucher, que les choses actuelles. Le passé et l'avenir nous apparaissent dans un certain rayonnement qui en efface la triste vérité. Supposons, par exemple, qu'au lieu d'écrire ses *Souvenirs de jeunesse* dans la soixantième année, avec une complaisance marquée pour tous les êtres disparus, M. Renan nous ait laissé ses notes prises au jour le jour sur lui-même, sur ceux de Tréguier et de Saint-Sulpice, comme ce serait plus fatalement vrai! — Ces autobiographies, écrites à distance, présentent encore un autre inconvénient. Quand nous voulons ainsi rédiger notre histoire, nous nous faisons *centre* davantage; le monde entier évolue autour de nous et se rapporte à nous.

Avec Michelet au moins on est en pleine sécurité. Sans doute on aperçoit bien çà et là certains fragments douteux dont on se demande s'ils sont en réalité, malgré leur art parfait, du grand écrivain. Mais si l'éditeur a dû opérer quelques soudures, combler quelques vides, il l'a fait avec un tact exquis et avec le respect le plus scrupuleux de la pensée du maître et ami.

***

Entré dans la vie, que fait Michelet? Vers quoi se porte sa pensée? A un certain moment, il fut pris de quelque goût pour les mathématiques; mais ce fut une flamme peu durable. A une leçon de M. Doiseuil, il est tout étonné de l'enseignement technique du maître, lequel ne présentait aucun grand ensemble lumineux, aucune idée générale. Tout Michelet se trouve déjà en germe dans cette

désillusion. Quand il écrira l'histoire, sans négliger les détails, il ne descendra pas trop dans la mêlée. Se tenir en bas dans la plaine, compter les objets l'un après l'autre et se borner à cet unique exercice, c'est souvent en effet, sinon en mathématiques, du moins en histoire, le moyen le plus sûr de ne rien voir. C'est du haut d'une colline, d'une grande idée, que Michelet regardera les faits pour les mieux saisir dans leur ensemble et en prendre le vrai sens. On n'est réellement historien qu'à cette condition.

Sorti du peuple, il l'aima toujours par-dessus tout. Si l'historien se découvre de bonne heure dans le tour de l'esprit, le panégyriste futur de la Révolution française éclate dans la manière dont il sent les injures des faibles et les excès des forts à leur endroit : « Jeudi 14. Ce matin un pauvre manœuvre a reçu, sous mes yeux, un mauvais coup du maître maçon. A la vue de ce sang qui coulait de la façon la plus douloureuse j'ai senti frémir mes entrailles ; je serais donc un homme !... Ce qui m'étouffait, c'était qu'un inférieur se vit lâchement frapper par celui qui le commande et qu'il dût subir l'injure pour conserver son gagne-pain. Je ne pouvais dire un mot tant mes mâchoires se serraient ». (P. 98.)

Le plus pauvre des manœuvres, le peuple, après ses longues misères, se redressa tout à coup, à la fin du siècle dernier ; et, fatigué de souffrir les mauvais traitements et la faim, se mit à frapper de son dur marteau : royauté, noblesse et clergé, tout le vieil édifice d'oppression. Il y eut quelques années de terribles rétributions, d'impitoyable justice qu'a racontées Michelet. Qu'on lise son *Histoire de la Révolution*, ou son *Histoire de France*, on sentira partout circuler le sentiment éprouvé le jeudi 14 septembre 1831. La vie puissante dont toute l'œuvre est animée a sa source dans la grande pitié dont Michelet débordait pour le peuple et dans la joie que lui procure la délivrance et la revanche de la Révolution française. N'éprouve-t-on pas un plaisir singulier à saisir, dans ses débuts, tout le grand homme futur ? Dans son éloge de Michelet, lu à la séance annuelle de l'Académie des sciences morales et politiques, en 1886, M. Jules Simon se trompait étrangement en essayant de nous montrer combien son ancien maître avait été variable, et jusqu'à quel point il passait impétueusement d'une conviction à une autre. Rien au contraire de plus un que Michelet. L'homme fait, chez lui, est le développement régulier de l'enfant et du jeune homme. Pas de scission dans cette vie. Michelet n'a en aucune façon rempli le précepte de l'Évangile : « Il faut tuer le vieil homme et le remplacer par un homme nouveau ». C'est toujours la même personne qui nous apparaît en lui.

*
* *

Cette âme ardente, toute frémissante devant l'injustice, devant les mauvais traitements infligés au faible par le fort, devait être capable de passionnément

aimer. Toutefois les femmes l'effrayaient. Il hésitait à les introduire dans sa vie studieuse et à en porter la chaîne. « Le plus doux des liens dit-il, est pourtant, un lien, je veux dire un esclavage ». Aussi évita-t-il comme le plus grand des maux, non peut-être la femme, mais la maîtresse.

S'il écarta l'amour de sa vie, il ne fut pas non plus trop prodigue de son amitié ; mais il s'attachait d'autant plus fortement qu'il s'attachait à moins d'objets. Dans sa jeunesse Poinsot fut à peu près son seul ami et le seul confident de ses tourments et de ses songes : aussi sa mort le jette-t-elle dans le plus violent désespoir.

« Cher enfant ! je continue ce journal que j'ai commencé pour toi. Il m'est impossible, malgré tout cet appareil funèbre, de croire à ta mort, de renoncer à toute espérance. L'homme juste ne peut périr tout entier ; sans doute nous nous reverrons. Seulement, comment se fait-il que deux âmes qui n'avaient jamais pensé à part l'une de l'autre, soient si cruellement séparées ? Par quel moyen maintenant, me faire entendre de la tienne ? Elle existe cependant. Entends-moi donc où que tu sois. »

Rien de passager dans cette âme profonde qui, d'un bout à l'autre de son histoire, à chaque ligne ne connaît qu'un amour : celui du peuple. Poinsot enterré, l'amitié de Michelet n'est point ensevelie avec le mort. Son journal et ses rêves de nuit sont toujours pleins de l'ami qu'il va visiter aussi par tous les temps, dans le cimetière du Père-Lachaise.

Dans une de ses mélancoliques promenades à la tombe de Poinsot, il se figure mort lui-même, étendu là sous les arbustes et les grands arbres, mais s'échappant quelquefois de son noir domicile pour venir avec ses frères de la cité endormie, respirer l'air des vivants.

« Une nuit, doucement étoilée, où je suis assis tristement sur la balustrade de mon tombeau, une voix me parle, mais si basse, si douce, rien qu'un souffle qu'une ombre seule peut ouïr : « Ami tu n'es pas seul ! » Ce serait là le point de départ. Bientôt viendraient le printemps et le réveil dans l'amour, de ceux que la mort a séparés en pleine jeunesse, en pleine vie. Rien de plus poétique que la description de ce moment idéal où le cimetière est englouti sous les fleurs. On les verrait ces âmes éprises, monter deux à deux et fuir dans l'espace, non pas, comme nous les peint Dante, emportées dans la tourmente, mais heureuses. Ici point d'enfer, rien que le paradis. N'est-il pas dans le cœur de ceux qui aiment ?...

« Après les ardentes amours de l'été viendraient les mélancolies de l'automne, la chute des feuilles et les pensées de séparation... »

Le Père-Lachaise, à l'ombre duquel se passa une partie de son enfance et sa jeunesse, ce grand jardin où dort Poinsot, c'est peut-être le coin de Paris qu'il préfère, celui qui lui fournit le plus de songes, qui excite le mieux la poésie

infinie de son âme. La ville des morts, plus attrayante que celle des vivants, toute parfumée de fleurs, pleine d'oiseaux et de vols d'abeilles et aussi de visions mélancoliques, a trouvé dans Michelet son meilleur ami et son grand poète. Les plus belles pages du *Journal* sont certainement celles qu'a inspirées le Père-Lachaise. A la seule vue de cette mer de verdure et de ces marbres dolents, la source profonde de poésie et de philosophie se mettait à jaillir abondamment. On a lu *Mon journal;* on a écrit là-dessus les pages les plus grises qui se puissent imaginer. Comment ces esprits sans lumière et sans rêves auraient-ils saisi cela? Comment comprendraient-ils l'âme de Michelet? et auraient-ils l'oreille assez fine pour entendre les légères voix chuchotant là-haut à travers les branches et parmi les fleurs?

* * *

Si *Mon journal* nous révèle quelque chose du Michelet rêveur et poète et même un peu mystique, il nous marque bien aussi comment le penseur et l'écrivain se rattachait à la tradition. En même temps qu'il écoutait les bruits de la nature, dans le grand parc mystérieux du Père-Lachaise et dans son propre cœur, il apprenait à les traduire en une langue à la fois ferme et nuancée, en lisant les maîtres anciens et modernes.

La plupart des jeunes gens — j'accuse beaucoup les jeunes poètes — ont une culture littéraire à peu près nulle. Ils s'attachent à un maître nouveau qu'ils reproduisent sans aucune originalité. Le monde des lettres pour eux s'étend entre 1870 et 1888. Il se présentait pour Michelet tout autrement immense. Son journal nous donne là-dessus les renseignements les plus précis, et nous montre à quel labeur il s'était soumis pour devenir le grand écrivain de *l'Histoire de France* et de *la Révolution française*.

Homère, Eschyle, Thucydide, Platon, Xénophon, Plutarque, il les étudiait dans le texte original. Parmi les latins, Térence, Virgile, Tacite, Sénèque, semblent avoir eu ses préférences sans lui faire cependant négliger complètement Horace. N'est-ce pas à ces maîtres divins que nous devons tous — ce qui vaut le mieux dans la phrase — la justesse et la vivacité du mot?

Enfermé le dimanche, dans sa chambre, il méditait poétiquement sur les Paraboles évangéliques; et dans la nomenclature des livres dont il se nourrit, nous remarquons successivement presque toutes les parties de la Bible. Que ne lui a-t-il été donné de les pouvoir lire, comme les chefs-d'œuvre grecs et latins, dans leur langue même, ou du moins dans une traduction exacte et ardente!

Si la vie populaire au Moyen âge l'intéressa si violemment, et s'il l'a ressuscitée sous nos yeux avec une telle puissance, la littérature de cette époque semble

l'avoir laissé assez froid. Merveilleux dans son architecture, le Moyen âge dans sa poésie écrite est en effet de nulle valeur. Nous vous adorons, divines églises gothiques plantées en Gaule ou sur les bords mystérieux du Rhin. Ne suffisez-vous pas à la justification de plusieurs siècles? — Pour tout le reste, c'est la nuit épaisse; mais ici quelle sublime clarté!

Chez les modernes, c'est l'Angleterre et l'Allemagne dont Michelet connait le mieux les poètes, les historiens et les philosophes. Shakespeare, Locke, Reid sont ses maitres. Avec quelle assiduité pareillement il fréquente Gœthe et Schiller, Lessing, Fichte, Schelling, Hegel, Schlegel, Neiebuhr, Herder!

En Allemagne, Michelet trouva Luther et la réforme dont il s'éprit violemment, sans voir peut-être que c'était en réalité un recul, que le monde glissait doucement, avec la Renaissance romaine, au scepticisme le plus absolu, lorsque ce mouvement fut arrêté par les moines révoltés. Voilà ce que n'entrevit point Michelet, non plus que le caractère purement féodal du protestantisme français. Mais ce n'est pas l'heure de discuter, puisque nous en sommes aux voyages de Michelet à travers les livres — les voyages qui profitent le plus à l'esprit des jeunes gens et même des vieillards.

Il ne visite guère l'Italie que pour deux de ses penseurs : Machiavel et surtout Vico, lequel a véritablement créé une science : la philosophie des peuples, et semble avoir exercé une toute puissante influence sur Michelet.

Toutefois les grands écrivains français ont eu toutes ses prédilections. Ce que l'on peut soupçonner en le lisant, on le voit clairement dans l'énumération de ses lectures : il a préféré au seizième siècle, le dix-septième et le dix-huitième; c'est-à-dire Fénelon, Bossuet, Corneille, Racine, Pascal, Molière, Mme de Sévigné, J.-J. Rousseau, Voltaire; les philosophes et les économistes, contemporains de Turgot. De là sa belle langue toujours forte. Son imagination est nouvelle, et teintée de romantisme; mais pas de vide dans sa phrase, pas un mot jeté au hasard ou blessant le goût; pas de fausse couleur, ni d'apparences sans réalité; il y a partout, même dans les endroits les plus imaginatifs, un *substratum* solide.

C'est après ces vastes lectures qu'il lui a été possible d'accomplir, sans se lasser jamais, toujours debout, son œuvre immense. Ainsi fortifié, il a pu entreprendre et achever son long voyage de vingt-huit volumes, à travers tous les siècles français. Pour se faire un bon tempérament intellectuel les nouveaux livres ne suffisent pas. Ce sont des œuvres agréables, quelque chose comme le dessert et les sucreries des fins de repas. Qui veut se créer une nature vigoureuse, et ne pas s'exposer à tomber en route, doit, dans la jeunesse, se nourrir un peu de la moelle léonine avec laquelle Michelet et les autres maitres se sont donné la robuste constitution que nous admirons en eux.

E. LEDRAIN.



A M. LE DIRECTEUR DE *L'ARTISTE*

Cher Monsieur,

Vous m'avez dit que l'*Artiste* se proposait de traiter la grosse question des concours, dont l'usage semble depuis trop longtemps déjà et désormais prévaloir dans les commandes des plus intéressants travaux que puissent ambitionner nos peintres et nos sculpteurs. Je ne sais quelle peut être sur un si grave sujet l'opinion de l'*Artiste;* mais la matière m'a toujours paru de telle importance qu'à propos du Salon de 1880, je n'avais pu me défendre de m'en expliquer tout haut; voulez-vous me permettre de retranscrire ici mon humble avis :

« Puisque je viens de prononcer le mot de concours, dites-moi si les concours organisés dans ces derniers temps par l'État et la Ville de Paris offrent rien d'égal à la sûreté et à la garantie des renseignements du Salon. Ces concours ne sont qu'un leurre au gros sentiment d'égalité du vulgaire. Avec leur apparence banale de justice démocratique et d'appel à tous les talents, ils ne flattent et n'attirent que les médiocres. Ils ont le don de provoquer les incroyables insanités de toutes les pauvres cervelles surexcitées ; et cette surexcitation se ressent jusque dans

les projets d'artistes d'ordinaire plus maîtres d'eux-mêmes. Les forts se défient et se dérobent; cette mêlée ne leur dit rien; ils ont ailleurs donné leur mesure, c'est à qui commande des travaux à la connaître. Depuis le concours de la République en 48 jusqu'à ceux de ces mois derniers, qu'est-il sorti de tout ce beau tapage? Rien ou presque rien, à peine quelques œuvres de second ordre qui vont s'habituer à usurper dans nos squares ou sur les murs de nos monuments la place des artistes supérieurs. Et pourquoi nos ministres ou nos préfets de la Seine taxent-ils ainsi publiquement leurs hauts fonctionnaires d'ignorance et d'incompétence? Quel avantage ont-ils à proclamer à son de trompe que ces hauts fonctionnaires seraient incapables de désigner en toute sûreté quel sculpteur est propre à telle statue, quel peintre sied à telle décoration? Mais ces collaborateurs, vont penser les artistes, ne savent donc pas leur métier? Sont-ils donc indignes de la confiance que le ministre a mise dans leur discernement? ou, pis encore, ont-ils peur d'assumer une responsabilité qui est l'honneur même de leurs fonctions? A quoi bon alors les expositions annuelles, si ce n'est à révéler à nos administrateurs les hommes capables de prendre part aux travaux de l'État? C'est là qu'en une série d'ouvrages exposés librement et mûrement au jugement public, l'artiste se produit et se développe tout entier sans hasard ni tricherie; c'est là que vous devez noter son nom sur votre carnet pour l'appliquer avec choix à la tâche qui lui conviendra particulièrement; c'est là que vous saurez s'il est en état d'exécuter puissamment, savamment, jusqu'au bout, l'esquisse peinte ou le modèle à peine ébauché qui sera l'embryon de l'œuvre définitive à laquelle un élève adroit de l'École des Beaux-Arts ou un modeleur d'industrie peut donner un semblant d'aspect suffisant à tromper un jury, mais dont le victorieux est hors d'état de tirer une œuvre maîtresse. Avec vos concours, je vous le dis, vous cherchez vous-mêmes à être dupés. C'est au Salon, au Salon seulement, que vous reconnaîtrez les artistes dignes de perpétuer dans nos monuments la gloire de l'école française. »

Voilà, Monsieur, ce que je pensais et ce que je pense encore de ces concours ouverts, en dehors de nos expositions nationales, par des administrations timorées ou faussement démocratiques. Mais permettez-moi de vous faire entendre, pour appuyer mon opinion, une voix autrement autorisée que la mienne; c'est celle de Pradier, le sculpteur célèbre, dont le curieux billet suivant m'est venu par hasard dans les mains; en homme respectueux des textes d'artistes, je me garderai bien de corriger sa bizarre orthographe :

« Cher Monsieur, vous avez désiré, je crois, voir mes esquisses de la statue de la République mise en concours. La première assise a un œil peint en rose sur la pleinthe, la seconde debout a un petit ancre gravé aussi sur sa pleinthe; cha-

cune tient d'une main une épée et une branche d'olivier, (*la paix ou la guerre*), et de l'autre s'appuye sur un faisceau surmonté d'un bonnet de liberté, etc., etc. Comme vous le voyez, je me ploye sans trop murmurer à cet exigence voulue par les circonstances. A quoi sert donc la réputation du talent obtenue chaque année dans le grand concours de l'exposition du Louvre..... Vous le savez, tel qui par l'aide de son maître ferait une bonne esquisse serait peu capable de l'exécuter en grand. N'importe j'obéis et le destin fera le reste. Que n'êtes-vous le Destin ! vous auriez la barbe un peu blanche, mais aussi vous feriez beaucoup de bien... c'est quelque chose. — Agréez, je vous prie, Monsieur, les salutations de votre tout dévoué. — J. Pradier, membre de l'Institut. — Paris, le 15 mai 1848. »

Pradier a dit là, en deux lignes amères, tout ce qu'un artiste, ayant la conscience de sa valeur, pouvait faire sous-entendre. Depuis 1848, les artistes n'ont point changé, ni l'intérêt de nos monuments, ni les conditions d'enfantement des belles œuvres.

Agréez, cher Monsieur, l'assurance nouvelle de mes sentiments bien dévoués.

PH. DE CHENNEVIÈRES.





MONOGRAPHIES ARTISTIQUES (1)

Le BON SAMARITAIN de Rembrandt, au Louvre



E *Bon Samaritain*, l'un des plus beaux chefs-d'œuvre d'un grand artiste, à qui les chefs-d'œuvre ne coûtaient guère, est sans doute connu de tout le monde, au moins par la photographie ; et si, par hasard, il se trouvait quelqu'un qui ne le connût pas, nous commencerions par nous en étonner beaucoup, puis nous finirions par le féliciter d'avoir en perspective un plaisir tout neuf et un si grand plaisir.

La première impression produite par cette peinture, dans son état actuel, est de celles qu'on n'oublie guère. Ne nous occupons pas, pour le moment, de ce que l'œuvre a pu être le jour où l'artiste, âgé de quarante-et-un ans, dans la plénitude de son génie, y apposa la signature : *Rembrandt p. 1648*. Regardons la toile telle qu'elle est.

(1) Voir *L'Artiste* d'Avril dernier (1888, I, 241).

Tous les tableaux qui l'entourent aujourd'hui, au fond de la grande galerie du bord de l'eau, sont littéralement détruits, dissous, volatilisés par son terrible vosinage. Tous, sauf la *Tempête* de Ruysdael, qui montre pourtant là, mieux qu'ailleurs, ses défauts, mais qui résiste encore énergiquement, tous prennent un aspect de papier peint ou de peinture sur porcelaine, par contraste avec la riche harmonie, avec la profonde unité de cette œuvre extraordinaire.

Harmonie, unité, mots très vides ou très pleins, selon ce qu'y mettra celui qui les emploie, — et aussi celui qui les écoute. Rien au monde ne semble plus difficile à écrire que le dictionnaire d'une langue ; mais quand il s'agit d'un dictionnaire d'art, la difficulté augmente beaucoup, car la langue artistique est encore très peu élaborée. La plupart de ses termes sont si compréhensifs, qu'il faudrait des pages et même des volumes pour les définir.

Par exemple, à propos d'harmonie, tout le monde se rend compte tant bien que mal (et encore !) de ce qu'on entend par harmonie de la couleur. Mais combien ils sont peu nombreux, ceux qui comprennent que l'emploi de couleurs diverses n'est pas indispensable, et qu'on peut obtenir une impression d'harmonie, de tenue générale, d'unité, — au fond, ces mots sont synonymes, — rien que par la juxtaposition de valeurs claires ou foncées, monochromes, qui s'accordent entre elles comme une succession bien choisie de notes ou d'accords en musique.

Au point de vue de l'unité, le *Bon Samaritain* pourrait être mis à côté des plus beaux chefs-d'œuvre du maître, il ne craindrait la comparaison avec aucun d'eux; et on peut affirmer que si la *Sortie des Arquebusiers* (*Ronde de nuit)* était beaucoup moins commode à mener à bonne fin à cause de la dimension et du nombre des personnages, elle a peut-être en revanche une unité moins parfaite. Voilà certainement le plus bel éloge que nous puissions faire du tableau du Louvre.

Il était difficile de créer une œuvre plus belle avec un sujet plus simple : deux garçons d'auberge portant un homme blessé ; sur l'escalier extérieur de l'hôtellerie, un personnage tenant une bourse à la main et se retournant pour attendre le blessé qu'il va confier à l'hôtesse debout sur le seuil ; à l'autre bout, près d'un tonneau, un cheval tenu par un jeune garçon qui regarde cette scène; au second plan, dans la muraille d'une aile de l'auberge, une croisée où apparaissent deux ou trois visages curieux et apitoyés; au-dessous de la croisée, deux chevaux dételés vus par la croupe ; à gauche, derrière le jeune garçon qui tient la bride du cheval, une large échappée sur le ciel et sur des collines lointaines : voilà tout.

Il n'en fallait pas davantage.

Les artistes qui unissent à la noblesse du sujet et des personnages le sentiment de la vérité vue largement et simplement, sont les rois de l'art ; ils s'appel-

lent Raphaël, Léonard de Vinci. D'autres se soucient peu des personnages ou des sujets très nobles, mais ils savent mettre dans le dessin de leurs figures ou dans l'ensemble de leur composition cette qualité mystérieuse à laquelle nous avons déjà fait allusion : l'unité ; et cela leur suffit pour être de la même famille que les plus grands. Ils s'appellent Rembrandt, Vélasquez, Holbein.

Cela paraît contradictoire. Passe encore pour la noblesse du sujet, mais entre un dieu sculpté par Phidias et un nain difforme peint par Vélasquez, il n'y aurait donc pas de différence ?

Il n'y en a presque pas. La noblesse des personnages n'est en aucun cas un élément à dédaigner : mais elle devient d'autant plus secondaire dans une œuvre, que la vision de l'artiste est plus large. S'il en était autrement, les portraitistes devraient être placés assez bas dans l'échelle de l'art, car ils sont presque toujours obligés d'accepter les modèles qui se proposent; et leurs plus grands chefs-d'œuvre ont quelquefois été faits non pas d'après les plus beaux de leurs modèles, mais d'après les plus laids.

Ce qui est vrai pour les portraits serait-il faux pour les peintures à plusieurs personnages? Évidemment non, et le *Bon Samaritain* suffirait à prouver le contraire. Les personnages de cette composition, qui n'a rien de biblique par l'apparence extérieure, — sauf peut-être le turban du Samaritain — sont certainement aussi près et même plus près de la nature que ceux des ouvrages de n'importe quel peintre classé dans la catégorie des réalistes ; leur noblesse n'est ni dans le type, ni dans les ajustements ; et pourtant le génie de l'artiste a transfiguré ces figures et ces costumes qui n'ont rien d'aristocratique : il les a transfigurés non seulement par la vérité et l'intensité de l'expression, mais par cette simplicité de vision qui, subordonnant à l'ensemble les détails secondaires, élève l'œuvre entière jusqu'au grand style, jusqu'à la parfaite unité qui est l'âme des chefs-d'œuvre. Cette unité se retrouve dans la simplification du dessin et du modelé des personnages, aussi bien que dans l'harmonie de la couleur et dans l'harmonie des valeurs.

Quand on s'arrête un peu longtemps devant cette inspiration géniale du *Bon Samaritain*, on finit par éprouver le sentiment d'une harmonie solennelle et profonde, quelque chose comme l'impression d'un orgue qui ferait retentir sous les voûtes d'une église les accents de quelque vieux choral, familier à la fois et majestueux.

Ce chef-d'œuvre n'a pas d'histoire, ou presque pas. On ne sait pas pour qui il fut exécuté. Il n'est fait aucune mention de son existence au XVIIe siècle ni dans la plus grande partie du XVIIIe. On entend parler de lui, pour la première fois, lors de la vente de la galerie J. Van der Linden van Slingerland, qui eut lieu en 1785, à Dordrecht.

Le tableau échut pour 400 florins (840 francs) à un certain Fouquet, mar-

chand de tableaux, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. C'est celui-là même qui, en 1768, avait acheté la précieuse copie de la *Sortie de la compagnie du Capitaine Frans Banning Cock*, en d'autres termes, de la *Ronde de nuit*, copie qu'il vendit au célèbre collectionneur Randon du Boisset et qui, après quelques autres aventures, finit par trouver un refuge à la *National Gallery*.

De chez Fouquet, le *Bon Samaritain* passa dans la collection de Louis XVI, puis au Louvre. Les chefs-d'œuvre semblent devoir aboutir fatalement aux grands musées comme l'eau des sources coule vers l'Océan. Ils ne sauraient être mieux placés que dans un asile où tout homme, riche ou pauvre, aimant l'art, peut les admirer à loisir.

Ce tableau n'est pas sorti complet et parfait du cerveau du maître, comme Minerve était sortie tout armée du cerveau de Jupiter. Rembrandt, souvent traité mal à propos de visionnaire, l'était néanmoins en un sens : il voyait longtemps ses œuvres futures flotter et se transformer dans son imagination toujours en mouvement. Quand il croyait avoir trouvé une composition satisfaisante, il la mettait sur le papier ou sur la toile, quelquefois sur l'un et sur l'autre ; mais il ne cessait pas toujours, pour cela, de s'en occuper. Il se rendait quelquefois compte que son œuvre était mal venue ; il y rêvait alors longuement, le jour et sans doute aussi la nuit, fixant à diverses reprises les nouvelles formes de son rêve.

Et quand il s'attaquait au tableau ainsi préparé dans son esprit, il n'arrêtait pas pour cela le bouillonnement de sa faculté créatrice ; il cherchait le mieux, qui n'est pas toujours l'ennemi du bien ; il reprenait son œuvre aux trois quarts ou tout à fait terminée ; il la remaniait, il la surchargeait même un peu quelquefois, aimant mieux recouvrir ce qui ne lui plaisait pas, que de le faire disparaître avec un grattoir. Bref, il ne s'arrêtait que quand il était parvenu à poser sur la toile ces larges touches décisives qui viennent sans effort au bout du pinceau dans les jours de verve, et qui donnent à tout l'ouvrage la franchise d'une exécution de premier jet, sans lui rien ôter de sa solidité ni de sa tenue générale.

Il en a été ainsi pour le *Bon Samaritain*. La preuve que le rêve de ce tableau a flotté longtemps dans l'esprit du maître, c'est que, dès l'année 1633, Rembrandt avait publié une eau-forte qui rappelle de loin l'œuvre qui devait venir quinze ans plus tard.

Il y a déjà dans cette eau-forte une auberge avec escalier et perron, un hôtelier à qui le Samaritain fait des recommandations, un cheval tenu par un jeune garçon, un blessé que l'on emporte, une échappée avec une ville au fond, et même un tonneau sur le premier plan.

Mais l'analogie cesse quand on passe de la pure description à l'examen même

des deux ouvrages, car la disposition des lieux et l'arrangement des personnages sont tout différents.

Cette eau-forte, modifiée d'ailleurs trois ou quatre fois dans ses menus détails sur diverses épreuves, est signée : *Rembrandt inventor* (sic) *et fecit 1633.* Sur une épreuve du deuxième état on lit : *Rembrandt f. cum privil. 1633*, ce qui prouve, comme le fait remarquer Vosmaër, que l'artiste l'avait mise en vente.

Malgré toutes ces signatures, la pièce est discutée. M. Seymour Haden, le célèbre graveur anglais, se refuse à y voir la main du maître et l'attribue à Ferdinand Bol ou à Rodermont. Son contradicteur ordinaire, M. Middleton, veut bien admettre que l'on y trouve le travail d'un burin d'élève ; mais il affirme en même temps que certaines parties sont bien de la main de Rembrandt. C'est cette dernière opinion qui nous paraît de beaucoup la plus vraisemblable. On sait que les peintres d'autrefois signaient et vendaient les travaux de leurs élèves : mais c'étaient eux qui dessinaient la composition de ce qui devait être une eau-forte ou un tableau, et il est de toute probabilité qu'avant d'y apposer leur signature, ils faisaient la toilette de l'ouvrage par des touches décisives. Nous croyons reconnaître quelques touches de ce genre, par exemple, dans le corps du jeune garçon qui tient le cheval, et dans la tête de l'homme qui emporte le blessé. A cela près, l'œuvre est secondaire, d'une exécution assez soignée, mais un peu bourgeoise.

L'inventaire dressé en 1656, lors de la vente publique de tout ce que possédait Rembrandt, mentionne un *Bon Samaritain* « retouché » par lui. Il s'agit probablement d'un petit tableau dont les pérégrinations subséquentes, avec les prix de vente, sont notées avec soin par Vosmaër :

Collection Julienne 1767	1551 livres.	
— Choiseul 1772	1580 —	
— Prince de Conti 1777	1150 —	
— Nogaret 1782	900 —	
— De Calonne 1795	70 l. st., soit 1750 fr.	
— Edw. Coxe Esq	140 gs.	— 3500 fr.
— Marq. de Hertfort		
— S. Rich. Wallace		

Ce petit tableau est identique à l'eau-forte, sauf le chien. Mais il est en sens inverse, ce qui prouve clairement que l'eau forte est une copie du tableau. Quant au tableau, bien qu'il soit « très beau et très fini » d'après Vosmaër, la note de l'inventaire prouve qu'il fut seulement « retouché » par le maître. Il ne trouva évidemment pas d'acquéreur jusqu'en 1656, et resta constamment sous les yeux de Rembrandt. C'était une raison de plus pour que l'artiste en aperçût les défauts et pour qu'il essayât de faire mieux.

La trace de ses nouvelles recherches est conservée dans deux dessins que nous n'avons pas vus, bien qu'ils appartiennent à des collections publiques. Voici ce que Vosmaër dit à leur sujet :

« Rembrandt a fait un très beau dessin (musée Boymans à Rotterdam) qui rappelle cette composition (celle du Louvre), dont elle me semble la première idée. On y voit le cheval vu de croupe ; le flanc de l'animal, ainsi que le blessé, porté par quelques hommes, sont vivement éclairés ; à droite, l'auberge avec des figures à la porte et à la fenêtre ; à gauche, les ombres nocturnes, où l'on distingue quelques figures, des arbres, etc. C'est un dessin superbe, hardiment fait à grands coups de pinceau à l'encre brune et à gros traits de plume... Effet de nuit avec des flambeaux. H. 0,21 ; l. 0,315. »

A propos de l'autre dessin, qui est au British Museum :

« ... Le blessé est porté vers l'auberge de droite, où se trouve un escalier et un homme avec une lanterne. Plus loin, deux chevaux. La lumière éclaire en premier lieu le blessé. Vigoureux effet, lavé à la suie. Mêmes style et faire que le précédent. »

Évidemment ces deux dessins, les seuls conservés, mais non peut-être les seuls exécutés, montrent que l'artiste cherchait toujours la réalisation définitive de son rêve,et que ce rêve,depuis quinze ans, avait bien changé. L'effet de franc et plein soleil des premiers temps semble être devenu dans ces dessins, un effet de nuit, si tant est que l'on doive pleinement s'en rapporter aux descriptions de Vosmaër et de Dutuit. Le dessin de Rotterdam (musée Boymans) est clairement indiqué par eux comme un effet de nuit « avec des flambeaux » ; mais l'imagination est une si belle chose, qu'il faut toujours s'en méfier un peu. N'a-t'on pas vu, positivement vu, des flambeaux ou des torches dans la *Ronde de nuit,* qui est un effet de plein soleil ? Toutefois, il faut reconnaître qu'à propos du dessin de British Museum, le doute paraît impossible, puisqu'il s'y trouve « un homme avec une lanterne ». On ne voit guère les gens se promener avec une lanterne en plein jour, surtout dans les tableaux.

Il reste donc très probable que Rembrandt, ayant rêvé et exécuté une première fois son *Bon Samaritain* avec un effet de plein jour, modifia son rêve à un certain moment et en fit un effet de nuit.

Lequel des deux effets a-t-il finalement choisi pour son tableau de 1648 ? Consultons là-dessus les gens compétents.

Ils sont tous d'accord.

Vosmaër répond à la question comme suit : « Ce tableau, représentant un effet de soir, est dans une gamme brun sombre et rouge. »

M. Bode, dans son excellent ouvrage : *Studien zur Geschihte der Hollän-*

dischen Malerei (Études pour servir à l'histoire de l'art hollandais), affirme que : « Sa coloration est celle qui convient à un effet de soir ».

D'après Smith (*Catalogue raisonné*, t. VII), l'effet de cette « superlative » peinture est celui du « soir d'un beau jour ».

Charles Blanc, dans son *Histoire des Peintres*, dit que le *Bon Samaritain* est représenté « au moment où le soleil ne laisse plus qu'une vague lueur », ce qui signifie que le soleil est couché depuis assez longtemps.

Fromentin (*les Maîtres d'autrefois*) exprime dans un style plus poétique une opinion absolument pareille :

« Il est tard, tout est dans l'ombre ; parmi une ou deux lueurs flottantes qui semblent se déplacer à travers la toile, tant elles sont capricieusement posées, mobiles et legères, rien ne le dispute à la tranquille uniformité du crépuscule. A peine, dans ce mystère du jour qui finit, remarquez-vous à la gauche du tableau, le cheval bai d'un beau style et l'enfant à mine souffreteuse qui se hausse sur la pointe des pieds...... »

Avions-nous raison de dire que l'accord était absolu entre tous les historiens de l'œuvre de Rembrandt ?

D'autre part, toutes les personnes, gens du monde, critiques ou artistes, que nous avons interrogées là-dessus de vive voix, ont répondu dans le même sens avec la plus parfaite unanimité. Quelques-unes trouvaient même bizarre que l'on pût avoir l'idée de poser une telle question.

Le *Bon Samaritain* du Louvre doit donc être définitivement accepté comme un effet de soir?

Eh bien ! non, toute l'unanimité du monde n'empêchera pas le *Bon Samaritain* d'être ce qu'il est, un effet de plein soleil ; et cela est tellement indéniable, que toutes les personnes que nous avons amenées devant le tableau se sont retirées absolument convaincues.

On dira peut-être : — Si la chose est tellement indéniable, comment se fait-il que personne ne s'en soit aperçu jusqu'à présent ? Et quels arguments employez-vous pour forcer les gens à voir autrement qu'auparavant ?

Nous répondrons : — Si on ne s'en est pas aperçu plus tôt, c'est à cause du préjugé qui a fait de Rembrandt le peintre attitré des mystères de la nuit.

Quant aux arguments employés, ils sont tout à fait simples.

Après le coucher du soleil, les objets reçoivent uniquement la lumière diffuse des régions supérieures de l'atmosphère, qui sont encore hors du cône d'ombre de la terre. Les objets ne peuvent donc pas avoir d'ombre portée proprement dite, pas plus qu'ils n'en auraient en plein jour sous un ciel uniformément voilé de nuages. Tout objet qui a une ombre portée bien nette reçoit nécessairement les rayons d'une source circonscrite, lampe, torche, phare, ou soleil. Eh bien, le tableau de Rembrandt est rempli d'ombres portées, toutes dirigées dans le même



LE BON SAMARITAIN
de Rembrandt

sens, toutes indiquant la même hauteur et la même situation d'une source de lumière placée hors du champ du tableau ; et cette source lumineuse ne peut être que le soleil.

Rembrandt a eu l'intention de peindre dans ce tableau le moment de la journée où le soleil, encore en plein ciel, a déjà parcouru une bonne moitié de sa course descendante ; c'est-à-dire environ cinq heures de l'après-midi dans la belle saison.

L'ombre portée qui permet le mieux de se rendre compte de la direction du soleil est un seau suspendu par un S de métal à une longue perche verticale, au-dessus de l'abreuvoir du second plan. L'ombre de la perche tombe sur le mur de la maison à laquelle l'abreuvoir est adossé ; elle prouve que les rayons du soleil viennent de gauche à droite et un peu d'avant en arrière, c'est-à-dire du premier plan vers le fond. Quant à la hauteur du soleil au-dessus de l'horizon, elle est mesurée exactement par la position de l'ombre du seau, qui tombe au-dessous et à droite du seau réel. Le même calcul peut être fait au moyen des ombres portées des deux volets inégalement ouverts sur le mur du fond.

Il y a d'ailleurs dans le tableau une foule d'autres ombres portées :

Celle du tonneau de gauche sur le sol ;

Du garçon à bonnet rouge sur le cheval bai-brun de gauche, au premier plan ;

Du cheval bai-brun sur le groupe des porteurs et du blessé ;

De toutes les jambes d'hommes et de chevaux sur le sol ;

Du cheval bai du second plan sur son voisin ;

De la tête du bai sur le mur du fond ;

Du cheval gris-pommelé sur le mur de droite.

Il serait facile d'allonger cette liste. Contentons-nous de faire remarquer que la porte du château ou de la petite ville fortifiée qu'on voit au fond, à gauche, est flanquée de deux tours cylindriques, dont la lumière modèle très fidèlement la forme, et que le pont de pierre à deux arches qui conduit à cette porte jette son ombre sur le mur du rempart, dans le fossé.

Les lecteurs de *l'Artiste* n'auront eu qu'à jeter un coup d'œil sur la gravure ci-jointe, pour se convaincre que Rembrandt a copié d'après nature, — de mémoire ou autrement, peu importe, — un effet de plein soleil de cinq heures. Cette gravure est la reproduction identique d'une photographie du tableau, faite par M. Braun dans des conditions particulières.

La maison Braun, qui a entrepris avec l'admirable succès que l'on connaît, la reproduction des chefs-d'œuvre de tous les musées de l'Europe, emploie depuis quelques années un procédé grâce auquel l'appareil photographique fait abstraction du jaune et du roux, couleurs qui se traduisaient jusqu'ici

dans les épreuves par du noir ou, au moins, du sombre. Le nouveau procédé permet donc de reproduire les peintures comme si elles n'étaient pas recouvertes de cette couche plus ou moins épaisse de vernis sous laquelle la plupart des tableaux sont ensevelis. La gravure publiée par *l'Artiste* ne représente donc pas le tableau tel qu'il est actuellement au Louvre, mais tel qu'il a dû être primitivement.

Ceci est une affirmation que certains lecteurs n'admettront peut-être pas sans conteste : — Qui nous prouve, diront-ils, que Rembrandt n'a pas mis volontairement du roux dans sa peinture, par prédilection pour les tons chauds ? Et si votre appareil photographique fait abstraction des tons chauds, qui nous prouve que votre épreuve claire n'est pas fort différente du tableau primitif, conçu peut-être volontairement par Rembrandt dans une gamme sombre ?

Il serait trop long de répondre à cette objection, quoique la réponse soit parfaitement facile à trouver. Mieux vaut en venir tout de suite à l'argument irrésistible, à celui qui a déjà tranché la question de la *Ronde de nuit*.

Existe-t-il de vieilles copies ou de vieilles gravures du tableau ? Et si oui, sont-elles dans une gamme claire ou une gamme foncée ? Reproduisent-elles un effet de jour ou un effet de soir ?

On ne connaît pas d'anciennes copies, mais il existe d'anciennes gravures, — pas très anciennes, — du commencement de ce siècle.

Vosmaër dit brièvement dans le catalogue chronologique :

« Gravé par Denon, de Frey et Longhi dans le *musée Français ;* par Oortman dans le *musée Napoléon.* »

Nous n'avons eu sous les yeux que deux de ces gravures. Celle de Denon est une eau-forte de grande dimension, — un pied de hauteur et plus de 0 m. 40 de largeur, — habilement exécutée avec le tableau devant les yeux ; les demi-teintes y manquent un peu, ce qui fait que les clairs sont creux et laissent voir le papier ; la gravure ne rend donc pas la merveilleuse largeur d'enveloppe du tableau ; mais les ombres portées y sont très visibles, et l'impression générale qu'elle laisse est bien celle d'un effet de plein jour.

La gravure d'Oortman, en taille-douce, de dimensions beaucoup moindres, a été exécutée non d'après le tableau lui-même, mais d'après un dessin dont l'exactitude n'était pas minutieuse. En revanche, elle est faite dans un bon sentiment de lumière ambiante ; on pourrait croire qu'avec son nom belge, l'interprète conservait quelque chose de cette connaissance des lois de la lumière qui avait été, cent ans plutôt, l'apanage des Flamands et des Hollandais. Bref, cette page, médiocre au point de vue du dessin, est littéralement baignée dans l'effluve blonde d'un soleil adouci par d'imperceptibles vapeurs. Après l'avoir vue, on ne peut plus douter que le *Bon Samaritain* soit autre chose qu'un effet de plein jour parfaitement clair.

Maintenant, quelle est la part du temps et quelle est celle du vernis dans cette transformation d'un effet de soleil en un effet de nuit? Le problème n'est pas aussi insoluble qu'il en a l'air.

Mettons en face les uns des autres les faits connus : au début de ce siècle, sous le premier empire, l'effet de soleil nous est montré par les gravures comme étant d'une clarté indiscutable ; en 1836, c'est-à-dire environ un quart de siècle plus tard, le soleil s'était couché, le soir était entré dans le tableau, et Smith, parlant de ce « soir d'un beau jour », ajoutait : « Je me suis efforcé en vain de découvrir la date de cette inimitable production ». La date n'était donc pas facilement visible. Le tableau était donc à peu près aussi sombre en 1836 qu'aujourd'hui.

En somme pendant plus d'un siècle et demi, le *Bon Samaritain* était resté clair ; en un quart de siècle, il a brusquement noirci ; enfin de 1836 à 1888, il n'a pas sensiblement changé.

Si les transformations subies par ce tableau avaient eu pour cause le travail intérieur des réactions chimiques ou l'action du gaz de l'atmosphère sur les couleurs, ces transformations auraient eu lieu d'assez bonne heure, alors que les pigments imprégnés d'huile peuvent encore s'attaquer réciproquement ; elles auraient continué d'une façon lente, presque insensible, à partir du moment où la peinture aurait durci jusqu'à prendre une consistance d'émail.

Mais un effet brusque et instantané, comme celui que nous avons constaté par la comparaison de la gravure d'Oortman avec les paroles de Smith, ne peut avoir qu'une cause brusque et instantanée. Cette cause est évidemment un emploi abusif de vernis, soit que l'on ait mis sur le tableau une couche de vernis très épaisse; soit que le vernis, étendu en couche mince, ait été artificiellement roussi à l'aide d'huile grasse, ou de jus de réglisse, ou de quelque substance analogue.

Voilà la seule explication possible des faits connus. Jusqu'au jour où on nous en présentera une autre meilleure, nous nous en tiendrons à celle-là. Du reste, il ne faut pas oublier qu'à cette époque, l'emploi de vernis colorés était courant; et nous avons même de bonnes raisons pour croire qu'aujourd'hui encore, dans certains musées étrangers, les vernis roux sont en faveur.

Est-ce à dire que l'obscurcissement du *Bon Samaritain* doive être tout entier attribué au vernis ? Non, certainement. Le procédé de travail le plus habituel de Rembrandt, celui qui consistait à remanier son œuvre en la chargeant toujours de nouvelles couches de couleur, est précisément celui qu'il a employé pour le tableau dont nous nous occupons. Examinez ce chef-d'œuvre un peu attentivement par un jour bien clair, vous verrez que, malgré l'absence d'empâtements proprement dits, les couches de couleur y sont assez épaisses pour cacher tout à fait le grain assez gros de la toile, sauf en quelques rares

endroits où l'on voit la toile sous la mince préparation rouge-brique familière au maître. Un tel feutrage de couleurs entremêlées et superposées ne pouvait être que favorable au travail intérieur de désagrégation de tons.

Mais en résumé, on peut affirmer sans crainte d'erreur que l'effet de soleil existe encore aujourd'hui ; que, sous le vernis, les nuages qui nous semblent être d'un gris très sale sont d'un gris-neutre ou même violacé ; que la souquenille du garçon de gauche n'est pas d'un gris-verdâtre chaud, mais d'un gris bleuâtre; que les linges des divers personnages ne sont pas d'un ton jaunâtre plus ou moins rosé, mais d'un blanc à peu près pur; et ainsi de suite.

C'est encore une harmonie d'une beauté et d'une profondeur merveilleuse, mais ce n'est plus tout à fait celle que l'artiste avait rêvée ; de même qu'un effet de soleil vu dans la nature à travers une vitre brune est encore une superbe chose, mais n'est pas tout à fait pareil à celui qu'on verrait sans vitre.

Conclusions : Le vernis est pour la peinture un ami très dangereux ; et les vernisseurs, dans leur travail en apparence inoffensif, devraient être surveillés avec autant de soin que les dévernisseurs.

E. DURAND-GRÉVILLE.





LES EXPOSITIONS D'ART

DE BRUXELLES (1)

(Fin)



La seule façon dont les gouvernements puissent directement protéger les arts est de leur confier la décoration des monuments publics. Les commandes faites pour les mairies et pour la plupart des monuments d'Europe par les divers États ont donné à l'idée de l'art appliqué un renouveau dont les artistes ne se plaignent pas. L'appellation « art décoratif » comporte souvent, généralement même, une restriction au point de vue artistique : cela doit rendre la critique indulgente, et peut-être l'appellation officielle d'« art monumental » cache-t-elle l'intention d'éviter ce soupçon d'amoindrissement. Ce n'est pas que je me propose d'oublier que Puvis de Chavannes, Stevens et d'autres peintres sont artistes, mais en passant de ces maîtres aux constructeurs de monuments, je

(1) Voir *L'Artiste* de Septembre (*supra*, p. 192).

dois changer ma manière de voir ou fermer les yeux. C'est ce que je ferai. Mais avant, il faut que j'explique par un mot l'étonnante composition du salon dont j'ai à parler. Le gouvernement a invité les auteurs de statues, fresques et plafonds ; ce ne sont pas les artistes qui ont répondu à un appel général. La circulaire des organisateurs est explicite :

« Vos travaux, Monsieur, sont de ceux qui ont spécialement attiré l'attention du public et des artistes. C'est vous dire combien nous serions heureux de pouvoir compter sur votre participation. L'Exposition ne devant réunir autant que possible que des ouvrages célèbres et des reproductions typiques, se fait par *invitations limitées* aux *principaux* artistes des différents pays... »

Ceci expliquera bien des choses. Cette parenthèse sur les personnes doit être suivie d'une autre sur les œuvres. La circulaire que j'ai citée et le règlement assignent comme objet à l'exposition les travaux décoratifs appliqués aux monuments publics, en panneaux peints, cartons, dessins, études, croquis, tapisseries, vitraux, maquettes, groupes, bas-reliefs, photographies. Etant donné que des décorations destinées aux hôtels privés, en venant se joindre au programme l'étendent à l'infini et l'assimilent à une exposition de tableaux, on comprendra la diversité des envois que je vais passer en revue.

En entrant, une sorte de large couloir contient deux grandes toiles se faisant face : *Abélard et son école sur la montagne Sainte-Geneviève*, peinture décorative pour l'escalier de la nouvelle Sorbonne, par François Flameng, œuvre d'un grand caractère, harmonieuse et profonde, où choque seule l'absorption de certains détails, et *Trinité poétique* (Alfred de Musset, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine) par Édouard Dubuffe, de conception et d'exécution décoratives au sens restrictif et facile du mot. Un pastel de Stevens, placé entre deux portes, complète cette entrée. Il est très « expédié » ce pastel. La femme, — il y a une femme — est toujours cette très remarquable femme, le paysage, — il y a un paysage — est toujours ce très remarquable paysage, mais l'ensemble est décoratif. J'abuse peut-être d'indulgence par cette excuse que me fournit le titre de cette exposition, mais, en franchise, je ne connais rien de plus décoratif que ce qui est beau, et annoncer l'art décoratif, c'est, pour moi, accorder des indulgences par pléonasme ironique. Pour donner une mesure de l'abaissement que je comprends dans l'intention officielle, c'est réduire le beau au joli, l'héroïsme au chauvinisme et la vertu à la politique. Si la France me dément, l'Allemagne représentée par de nombreux et kilométriques envois et que je rencontre la première me confirme. Ici, il faut être absolu. Comme j'ai l'intime conviction de provoquer le dégoût en apostrophant chacune de ces audacieuses erreurs, je me tais sur cet amas de talent discipliné et fécond, absolument dépourvu de ce qu'on peut raisonnablement appeler l'art. Je sais que je nie ici d'un mot les gloires officielles de l' « art allemand », mais s'il faut confesser ma partia-

lité, je la confesse : *la Capitulation de Sedan*, de M. von Werner, est un crime de conscience et révolte, malgré son habileté, tout ce qui, en moi, est susceptible d'honnêteté et de pensée. Je préfère donc oublier ces innombrables et gigantesques choses où l'idée de « Kunst » ne dépasse pas l'intention d'une adroite parade et où l'allégorie est une monstrueuse charade, atone, figée et orgueilleuse. Les Cornelius, Overbeek, Schnorr, Rottmann, Preller, Geselchap, Bendemann, Kaulbach et beaucoup d'autres morts et vivants, de Dresde, Düsseldorf et autres lieux, inondent de leurs prétentieuses compositions plus d'un tiers de l'exposition. De ce déluge je ne veux retirer que deux artistes dont la personnalité s'impose. L'un est mort, c'est Rethel, tant critiqué par ses compatriotes. Son *Juif errant* et son *Empereur Othon III découvrant le cadavre de Charlemagne* l'expatrient et le naturalisent. L'autre est M. O. Knille qui semble renoncer à la quantité et à l'immensité pour nous offrir des œuvres d'une très belle pureté, non sans grandeur, bien que parsemées de singularités et de mascarades. Son *Thomas d'Aquin discutant devant saint Louis* est une belle et forte page. C'est un défaut général chez les Allemands que le travers théâtral. Leurs œuvres pullulent de comparses dont l'expression est hors la synthèse de l'action. M. Knille ne pèche pas de ce côté. Je signale également avec satisfaction deux toiles de M. Paul Kiesling, très vivantes et d'une lumière intéressante ; malgré leur coloris un peu conventionnel. Et j'arrive à la France où la bienfaisante inondation de M. Puvis de Chavannes est comme un baptême. Cet incomparable maître a de nombreux et très importants envois, et c'est un rayonnement parmi le hall que cette pureté et cette réalité. Quelle science, quelle harmonie, quel repos et quelle profondeur dans ce *Sommeil* venu du Musée de Lille ! Quelle grandeur et quelle simplicité dans cette auto-portraiture destinée au musée de Florence ! Et puis, voici le *Pro patria ludus*, le triptyque de *Sainte-Geneviève, Le Bois Sacré*, *l'Inspiration chrétienne*, *la Vision antique*, *Le doux pays*, en cartons et photographies. Quel régal et quelle consolation que cette sincérité et cette toute-puissance ! L'intimité de l'œuvre, dans les esquisses, en augmente encore l'intérêt, et l'on suit, avec quelle joie et quel fruit, la genèse de ces superbes conceptions. M. Jean-Paul Laurens a une exposition du même genre : il a envoyé sa *Mort de sainte Geneviève*, gravée par M. Léopold Flameng, avec cinquante-sept études pour son exécution. Le beau sculpteur Rodin expose un *Bourgeois de Calais tenant les clefs de la ville ; il se sacrifie pour aller trouver le roi d'Angleterre Edouard III.* Cette œuvre est admirable de simplicité et de grandeur, l'expression en est intense : il y a là des nerfs et des muscles dans un violent et sublime mouvement d'âme. C'est le plus beau morceau de sculpture de l'exposition. Le *Génie pleurant*, exécuté pour le tombeau du peintre P. A. Cot, par M. Mercié, est une conception d'un charme délicat et original qui séduit et décore, avec la sobriété qui convient à une sé-

pulture. Je puis encore citer M. Lenoir, avec son *Buste de Berlioz*, d'un romantisme un peu bourgeois, et la photographie de la *Statue de la duchesse d'Aumale, placée sur son tombeau*, qui a toute la distinction et tout le recueillement qu'elle exigeait ; M. Falguière qui ne rachète la médiocrité de *La Suisse accueillant l'armée française* que par une photographie de sa *Statue de Corneille*. Et voici le cortège des commandes, compositions singulières où l'allégorie, le matérialisme, la démocratie et l'Olympe cherchent en vain à s'entendre. Il y a des « mariages » et des « familles » en grand nombre; les mairies seront décorées sans effort d'imagination. Le sujet n'est rien dans l'œuvre. Certes, il peut beaucoup, mais il n'est d'aucune façon limitable. Limiter le domaine de l'art, c'est limiter le monde, et nier la nature-morte en principe, comme le fait M. Joséphin Péladan, c'est confondre la peinture et l'art. Comme la création se révèle dans la plus infinie et la plus vile créature, l'art est pour l'artiste en toute chose, et s'il arrive souvent que l'on cochonne un Saint, il s'est vu que l'on sanctifiât un cochon. Je suis donc convaincu que la dernière des murailles gouvernementales est susceptible d'être illustrée d'art, quel que soit le sujet de la composition. Qu'on remarque que je ne prétends pas que le talent puisse rendre artistique toute conception ; je dis qu'il y a moyen de concevoir artistement toute chose. Et c'est ce que la plupart des décorateurs de mairies n'ont pas fait.

En fac-similé, dessin, réduction ou photographie, sont exposés la plupart des décorations, monuments et sculptures de Paris, depuis le *Panthéon* jusqu'au *Monument Gambetta*. Je n'ai pas à m'y arrêter. MM. Allar, Aubé, Barrias, Berteaux, Bin, Blanchon, Boulanger, Chapu, Corroyer, Delaplanche, Didier, Gervex, Guillaume, Hébert, Hugues, Lameire, Laugée, Le Chevalier-Chevignard, Lemaire, E. et H. Lévy, Machard, Maillart, Mazerolle, Mercié, Millet, Milliet, Moreau de Tours, Robert-Fleury, Thabard et Turcan forment l'ensemble du compartiment français qu'illustrent surtout les morts Baudry (foyer de l'Opéra), Delaroche (École des Beaux-Arts), Etex (Arc de Triomphe), Flandrin (Église Saint-Vincent-de-Paul), Ingres (Apothéose de Napoléon), Maillot (Notre-Dame et Palais de la Légion d'honneur), Picot (Église Saint-Vincent-de-Paul, Louvre, Hôtel-de-Ville, *Tête d'archange* très fine et très expressive), et les vivants Merson (*saint Louis faisant ouvrir les geôles du royaume et saint Louis condamnant le sire Enguerrand de Coucy*, au palais de justice), Lameire (*Frise des Nations*), Collin (*Fin d'été ; panneau décoratif pour la salle à manger du directeur de la nouvelle Sorbonne*, gracieux décor d'une lumière subtile et plein d'air), Baudoin (Histoire du blé), Besnard, Boulanger (Foyer de la danse à l'Opéra) et Dubuffe (*La Musique sacrée et la Musique profane*). M. Carolus Duran expose *la gloire de Marie de Médicis*, plafond destiné au palais du Luxembourg. Il est à souhaiter qu'en place et en lumière, cette toile où l'on ne peut guère admirer que quelques morceaux,

soit d'une couleur moins criarde et d'un groupement plus admissible. Dans son exposition actuelle, on ne peut en dire autre chose. Il est visible que cela est peint « en plus », et qu'il faut le voir relativement. Malheureusement M. Carolus Duran n'a rien envoyé d'autre.

Assimiler l'Autriche à l'Allemagne serait injuste, bien que son contingent vaille plus par la quantité que par la qualité. Au moins ici, l'absence d'art est-elle souvent compensée par un réel effet décoratif, par une intelligente *application*. Et la dénomination de l'exposition redevient ici une excuse dont l'indulgence peut se servir. Que dire, vraiment, en présence d'œuvres qui ont besoin de l'épithète *décoratives* ou *monumentales* pour expliquer la prétention de leur faiblesse à l'art ? Dusseldorf n'est pas loin de Vienne à voir les œuvres si peu vivantes, si impersonnelles des Berger, Griepenkerl, Hausen, Jobst, Laufberger, Lotz, Mayer, Rapl, Steindl, Than, Trenkwald, Ybl et Zala, où la fausse couleur est cependant souvent rachetée par une visible supériorité de composition sur les docteur Édouard Bendemann et les Baur. Il faut aussi savoir gré aux artistes autrichiens de ne pas appendre sous leur exposition le « portrait de l'artiste », comme jugent intéressant de le faire les peintres berlinois. Peut-être ces photographies font elles partie de l'exposition. En ce cas, le devoir de la critique est de reconnaître que leur procédé est bon. Quant au sujet, c'est ce qu'on peut appeler des *têtes d'artiste*. Aux pieds d'un Bismarck équestre, grandeur nature, cela est peut être jugé décoratif... La chose la plus remarquable du compartiment autrichien est un *Persée* de Ströbl, connu d'ailleurs.

Avec ses maîtres, la France se place avant la Belgique, mais celle-ci réunit le plus de beautés en le moins d'œuvres. M. Hennebicq, outre des portraits et des esquisses, expose deux belles toiles historiques. *La translation du corps du bourgmestre Vanderlyens à Louvain en 1379* et *Antoinette Van Rosemael commentant la Bible en présence des réformés, Albert de Hardenberg, Mercator, etc.* La seconde est d'un bel archaïsme, mais avec des endroits froids et durs. La première réunit mieux toutes les grandes qualités du peintre avec plus de chaleur et d'opulence, plus de grandeur, plus de vérité et une vie moins *posée*. Toutefois — et l'admiration que j'ai pour l'art de M. Hennebicq me permet ce reproche — il y a ici des morceaux absolument modernes qui font trou dans le tableau et sont du plus désastreux effet dans l'impression d'ensemble qui pourrait être si belle. Un groupe de jeunes ouvriers est de tous points d'aujourd'hui. Pour accepter pleinement la discussion de ceux qui me répondraient que l'ouvrier n'a pas changé, je laisse même de côté l'anachronisme du costume et je dis que le chien qui occupe le centre du tableau, fût-il même dépourvu de son collier, est moderne. Non seulement les têtes changent d'époque, mais un tableau historique doit être peint dans l'air, c'est-à-dire dans l'esprit du moment. Or, il n'y a ici que l'air d'atelier, air chargé de tout ce qui n'était pas en 1379 : la scène est bien

représentée, mais sa date manque à chaque parcelle de la toile, malgré les costumes et le décor qui ne sont que du théâtre, du fort exact théâtre, sauf les erreurs que j'ai signalées. Pour peindre tel siècle, il faut non seulement le comprendre, mais « y vivre en contemporain avec l'abstraction absolue de toute postérité ». Peu importe les moyens d'illusion ; costume, langue, tous sont bons. Mais c'est ici surtout que se voit comme l'artiste doit pouvoir vivifier sa science, le cœur allumer l'esprit.

J'ai signalé le pastel de M. Alfred Stevens ; c'est le seul envoi de cet artiste. On a exposé le fusain de feu Henri Evrard, couronné par l'Académie royale : *Secours aux blessés*, et ses deux *Menuisiers,* œuvres de grande sincérité, d'un parfait dessin et d'un esprit personnel sinon distingué. MM. Canneel et Guffens ont un dessin lumineux d'une correction que je goûte fort. Leurs peintures murales sont empreintes d'un archaïsme héraldique et religieux d'une grandeur incontestable. Ce sont là de très artistiques décorations. Les cartons de MM. Capronnier, pour son vitrail de Sainte-Gudule, Cardon, pour l'Hôtel de Ville de Bruxelles, Geets, *idem*, Gérard, pour l'histoire de Belgique (ses *Missionnaires* surtout), Stallaert, pour les plafonds du Musée royal et du palais du Comte de Flandre, et Van den Bussche, pour les fresques de l'Église de Morialmé, sont d'une harmonieuse et intelligente composition. L'adaptation des œuvres est ici sagement comprise. Les essais de décoration égyptienne de M. Delbeke sont louables, mais la copie dans ce genre voudra toujours mieux. C'est le sort des chinoiseries qui ne sont pas chinoises.

Le triptyque : *La Mère du Messie* de M. Ch. Verlat, que possède le Musée d'Anvers, est représenté à l'expostion par une gravure de M. J. Reichiels, qui a reproduit en eaux-fortes les belles peintures murales de l'Hôtel de ville d'Anvers, par Leys. A citer encore : deux esquisses pour les plafonds du palais Larderelle à Florence par Markelbach, l'esquisse d'un panneau de l'Hôtel de ville de Trieste par M. Dell'Acqua, et une *Musique* une peu mollement grecque de M. Smits. La sculpture a de nombreux représentants dont les qualités sont peut-être plus grandes. L'examen par pays, que j'ai adopté à cause de l'installation, fait ressortir cette valeur. M. De Groot expose un *Travail* et un *Mercure* d'un ciseau fier et vigoureux. Ces deux bronzes sont des mieux vivants et de la décoration la plus riche et la plus grande. La *Fontaine d'Anvers*, la composition légendaire de M. Jef Lambeaux, est connue. C'est une œuvre robuste et mouvementée, qui n'a pas beaucoup de distinction, mais qu'on sent sincèrement émue d'enthousiasme. L'enfant de « la nouvelle Carthage » a élevé à sa ville natale un monument d'une belle inspiration et qui mérite de vivre. La statue de Breydel et de Koninch, à Bruges, par M. P. De Vigne vaut certes mieux que son *Triomphe de l'Art.* Le groupe en est non seulement très vivant, mais son architecture est historiquement bien comprise et de parfaites proportions. MM. Vander Stappen,

De Tombay et Cuypers exposent les œuvres qu'ils ont été chargés d'exécuter pour le square du Petit-Sablon, à Bruxelles : *Guillaume le Taciturne, Dodonée* et *Le Plombier* sont d'une grande exactitude historique, et s'ils manquent de grandeur l'expression ne leur fait pas défaut. La ville de Bruxelles a entrepris depuis quelques années la reconstitution architecturale de sa magnifique Grand' Place. En face de l'hôtel communal, on a terminé dernièrement la *Maison du Roi*, dont chacun des huit pignons doit être couronné d'une statuette. M. Julien Dillens expose les esquisses de ces œuvres qui auront la légèreté et le style qui convient à leur destination. Peut-être la recherche très louable de l'harmonie entre ses différentes compositions a-t-elle fait tomber l'artiste dans la copie et la monotonie. S'il en est temps encore, il devrait différencier un peu plus les parties de son œuvre. Je cite, pour être complet, le *Dompteur de taureaux* très énergique de Mignon, la statue de *Memling* érigée à Bruges, par M. Pickery, le monument Loos à Anvers, par M. Pécher, et les œuvres inférieures de MM. Fraikin, Hambresin et Passin.

Je ne veux pas terminer ce trop minutieux compte rendu sans faire remarquer les heureux résultats que pareille exposition pourrait donner sous un régime organisateur plus régulier et plus intelligent que celui des invitations. Maintenant que l'impulsion est donnée, on est en droit d'espérer la multiplication de ces salons et le jour où l'art décoratif sera de l'art...

F. VURGEY.

P. S. — L'exposition était ouverte depuis longtemps et le catalogue terminé, lorsqu'ont été placés les cartons de feu Ch. De Groux pour la décoration de l'Hôtel de ville d'Ypres. Le peintre est mort avant d'avoir pu mettre à exécution ce travail qui devait avoir des dimensions colossales. Ces différentes motifs, représentant les faits importants de l'histoire d'Ypres et l'introduction du christianisme dans les Flandres, sont : *Lecture publique d'une charte de Louis de Nevers, Le siège d'Ypres par les Anglais* (*montée à l'assaut*), *Les Gantois se joignant à l'armée de Robert le Frison sur le mont Cassel, Le Baptême, Le Comte Robert de Béthune remettant aux échevins d'Ypres les bijoux et les joyaux de sa chapelle comme gage des sommes qu'ils lui ont prêtées*, une suite de *Portraits d'échevins, de donateurs, de dames patronesses*, et *Baudoin à la hache*. Ch. De Groux est un des grands artistes belges. Il est mort avant l'éclosion complète de son œuvre, mais ce qu'il a laissé a suffi à lui conquérir l'admiration de tous. Son art est sévère et calme, profond et austère, non sans mélancolie. L'énergie n'y est jamais fougue, mais y mord d'âpres et intenses lignes qui expriment longuement

l'amertume de cette âme pâle, dirait-on, de la fatale prescience de sa destinée. Il y a dans cet œuvre, si grand malgré sa pauvreté quantitative, quelque chose de placidement cruel qui émotionne étrangement et signifie la haute personnalité d'un artiste des plus penseurs et des plus sincères.

On comprendra que devant l'importance de cette annexe et de l'art si précieux qu'elle représente, je n'aie pas hésité à la signaler comme le mérite une valeur aussi rare.

F. V.





OCTAVE FEUILLET



LES FÉMININS DU ROMAN (1)

M. OCTAVE FEUILLET (2)

(Fin)

V



Des désirs illimités, une satisfaction toujours restreinte, voilà l'histoire de ces « féminins ». C'est surtout l'expiation bien méritée de l'erreur qu'ils commettent, à quêter en dehors de la vie réelle des joies essentiellement réelles. La matière se venge en eux et sur eux, par l'impuissance finale du bonheur. On n'est même pas tenté de les plaindre; on sent trop qu'ils veulent jouir, d'une jouissance excessive. Sous un air de rêverie immatérielle, un immense égoïsme dirige leurs moindres actes. Leur seule excuse est d'en être inconscients, comme Marguerite Laroque.

(1) Voir *L'Artiste* d'avril et mai derniers (1888, I, 276 et 362) : *Dickens et M. Alphonse Daudet.*
(2) Voir *L'Artiste* de Septembre (1888, II, 173).

Sybille est-elle aussi égoïste? C'est bien un caractère pareil, une nature toute entière soumise à l'imagination. Elle a son rêve d'amour exceptionnel, elle cherche à le réaliser. Mais on ne la sent pas égoïste, elle ne l'est pas vraiment. Elle se détache constamment d'elle-même; elle ne rapporte pas à elle-même toutes ses aspirations; elle a le goût, le besoin absolu de la perfection. Son éducation l'a toujours poussée dans cette voie de désintéressement; la vigilance de ses grands-parents l'empêchait de s'en écarter; mais elle y marche sans effort, elle reconnaît là son vrai chemin. A côté elle voit des mœurs, des choses qui la choquent, qui la blessent; et de sa douce main d'enfant ou de jeune fille elle essaie de les embellir, de les corriger. Il n'y a pas de joies bien positives; éloigner l'abbé Renaud des dîners du château et le renfermer peu à peu dans son église, ou sauver l'honneur d'un mari, cela ne tenterait guère une imagination quelconque. L'œuvre est peut-être trop exceptionnelle. Du moins à ce point l'exception et la joie qu'elle cause s'élèvent très haut, par dessus l'égoïsme et le romanesque; c'est de l'idéal

Le mot est bien vieux, et la chose. Du temps que Platon montrait les âmes sans taches, tournoyant dans le ciel à la suite des grands dieux, et pénétrant à travers la voûte jusque dans le pur éther, la joie inouïe qu'il leur réservait. c'était la contemplation des Idées. Depuis Platon, il y a toujours des êtres — on ne dit plus guère des âmes — qui contemplent les Idées, et ces êtres forment toujours la même élite, trop pure pour tomber sur la terre, emportée vers les sommets. En bas, la foule hurle : mais il arrive que ces êtres, absorbés dans la jouissance qui est leur vie, ne se tournent jamais vers elle, qu'ils l'oublient, au point de garder en eux-mêmes toute la lumière venue d'en haut. Ils ne parlent pas, ils n'écrivent pas non plus, ils n'ont de communication réelle qu'avec les seules idées; et quand ils meurent — ils doivent mourir jeunes — la foule qui ne les a pas compris, reste indifférente à leur mort, comme elle l'avait été à leur existence, simplement indifférente. Il arrive aussi que, parmi ces êtres, parmi ces élus, quelques-uns, non pas moins purs que les premiers, mais rattachés à l'humanité par des liens de tendresse invincible, ne peuvent s'astreindre à la voir toujours souffrante, toujours accablée de malaise, et impuissante à trouver autour d'elle un remède à ses maux. Avec toute la force de leur immense amour, ils la soulèvent jusqu'à eux, jusqu'à ces merveilles cachées, et la tiennent là, dans la contemplation éperdue des Idées, tant que ses yeux peuvent en supporter la clarté. Ils ne cherchent, dans cette œuvre de rare charité, ni un triomphe d'orgueil, ni même un amour qui réponde au leur.

L'humanité, une fois rentrée en elle-même, après cet éblouissement passager, n'apprécie guère ce genre de bienfait qu'autant qu'elle en peut tirer un résultat positif, une utilité pratique. C'est aux époques de crises, de troubles, qu'on aime les idéalistes; en temps calme, on s'en défie : on traite un peu leur œuvre comme

un jeu d'esprit, presque enfantin. Surtout on ne songe pas à leur demander des règles de conduite, à guider ses pensées et ses actions, comme ils le conseillent, vers un but supérieur, à s'imposer en tout un idéal. Les hommes ne veulent pas se détacher de leurs petits intérêts, de leurs petites passions, du relatif qui leur est cher; ils détestent l'absolu, et il est bien rare qu'en morale ils admettent et poursuivent isolément quelque idéal. Un pareil souci est une étrange exception.

D'ailleurs, un homme ou une femme, que tourmente cette inquiétude, semble exceptionnel de toute manière. La chair n'existe plus, tous les désirs sont étouffés. De lui-même, sans doute, le tempérament est plutôt calme; mais il y a surtout une tension constante de la volonté pour le dominer et le régler. Ainsi à la longue la mécanique devient obéissante : elle n'y gagne pas en force; elle se trouve désemparée souvent aux moments de crise, par suite de l'énorme dépense d'énergie et du travail cérébral, excessif. Mais sauf les accrocs, elle fonctionne régulièrement et en silence. Le cerveau seul se développe en toute liberté, à l'excès, prenant pour lui toutes les forces de l'organisme, et il se développe dans le sens spécial du détachement, de l'abstraction. C'est la spéculation installée en maîtresse dans l'existence, tantôt active et consciente, cherchant une fin, une idée plus générale dans sa beauté et sa vérité que les autres, tantôt involontaire et s'adoucissant en rêves exquis. Les heures qu'il faut lui arracher sembleraient longues, si d'elle-même elle ne consentait pas à s'abaisser jusqu'aux êtres les plus vulgaires, jusqu'aux choses les plus mesquines. Le goût de l'idéal est essentiellement exclusif : il n'est pas de recoin si misérable, si trivial de l'existence, où il ne cherche, où il ne réussisse à se glisser, pour ne point quitter d'une seconde cette vie dont il s'est emparé. C'est une obstination toujours grandiose par sa source, souvent douloureuse par son résultat à lutter pied à pied contre le laid, contre le mal, à faire triompher partout le beau et le bien, ces deux formes suprêmes de l'Idée. Voilà la cause sacrée : qu'importent les froissements passagers que l'on éprouve à la défendre!

Le premier effort porte sur les actes personnels : il faut que ces actes se modèlent exactement sur les pensées. Il ne s'agit ici que des plus insignifiants, ceux qui échappent à l'effort parce qu'ils ne semblent pas dignes. L'œuvre est longue, minutieuse, laborieuse, et presque en opposition avec la nature de celui qui l'entreprend. Elle s'attaque aux impatiences, aux irritations d'un moment, aux désirs éphémères, aux inimitiés instinctives, à toutes les compromissions d'habitude et de convenance vis-à-vis du faux. Cela est la vie ordinaire. Entre temps, il intervient quelque épreuve décisive où la question se pose solennellement; mais, on le voit alors, on le sent, une excitation spéciale se produit, et la manifestation exigée se fait sans peine dans le sens où la pensée s'est maintenue de tout temps, toute entière. On en arrive à ne plus s'interroger, à agir spontanément suivant la loi supérieure qui règle et qui fixe les pensées, quels que

soient les intérêts à sacrifier ou les dangers à courir. Et l'on agit ainsi sans perdre la sérénité suprême, celle qu'on espère au début, et qui, une fois conquise, donne à l'existence une allure si puissante et si reposée. Elle n'implique pas l'apathie; elle naît au milieu de l'activité même, comme le premier rayon de la lumière calme qui doit éclairer la vie : elle s'affirme de jour en jour à mesure que les actions se conforment aux pensées, et par elle l'activité devient plus libre, plus sûre et plus forte. Elle n'implique pas surtout l'indifférence : pourtant quelquefois elle en offre une apparence qui peut tromper.

A l'égard des autres, ce que l'on connaît de ces êtres, tel ou tel de leurs actes, donne souvent à penser qu'ils ont le cœur sec, fermé aux plus vulgaires sentiments de tendresse ou de pitié. On constate leur conduite à l'égard de leurs parents, de leurs amis; on ne voit pas, plus loin, la cause qui pourrait tout expliquer et tout justifier. C'est bien là le cas de Sybille. Une première fois, lorsqu'elle est encore enfant, il se produit en elle un pareil phénomène de froideur superficielle, mais très manifeste. On dirait qu'elle se retire et se replie; cela frappe et cela étonne d'autant plus qu'elle s'éloigne ainsi d'un homme profondément bon et honnête, le curé du village. En même temps le mouvement est si net qu'il fait illusion non seulement à Mme Beaumesnil, mais aux grands-parents, ces deux natures adorables de finesse et de charme. Le marquis et sa femme ne vont pas du premier coup jusqu'à soupçonner le caractère vrai de Sybille : on ne suppose jamais un tel caractère, fût-ce à l'être le plus aimé. Dans le roman, il faudra, pour établir la vérité, pour révéler le secret motif de la froideur de Sybille, que l'enfant vienne tout raconter d'elle-même, à un moment où elle se sent ramenée vers l'abbé Renaud. Et avec quelle joie elle fera son aveu, maintenant que la confidence ne dévoile plus qu'un chagrin passé! Car elle avait un gros chagrin, et elle souffrait doublement à voir les autres souffrir par elle. Cela seul prouverait qu'elle n'est point égoïste; seulement sa sensibilité est étrangement affinée. Dans l'affection très vive qu'elle porte au vieux curé, et dans sa manière de montrer son attachement, le goût de l'idéal la domine encore. Elle a conçu du prêtre un type dont la perfection achevée est sans cesse défigurée et avilie chez l'abbé Renaud par des habitudes de sans gêne et de laisser aller. Elle l'aime trop pour se détacher simplement de lui, mais elle aime plus encore son idéal, et plutôt que d'en rien sacrifier, elle préfère causer une peine grave à ceux qui l'entourent, qui lui sont chers : cela la désespère, mais elle ne pourrait faire autrement.

Plus tard, quand il s'agira de tout son amour, c'est-à-dire de toute sa vie, elle n'aura pas plus d'hésitation. Après s'être abandonnée au premier élan de son cœur, après avoir entrevu dans Raoul son idéal même, elle rompt avec lui, d'un seul coup, le jour où elle reconnaît la perfection incomplète. Seulement, pour éviter ce naufrage de ses idées, elle a dû arracher et rejeter des lambeaux de

son être aimant. La douleur de Raoul n'est rien auprès de ce déchirement intérieur. M. Feuillet n'avait pas besoin de recourir à la maladie pour amener sa mort; le sacrifice d'amour suffisait bien à la tuer.

VI

C'est à propos de religion que le goût de l'idéal se marque avec tant d'éclat, pendant l'enfance de Sybille; c'est aussi à propos de croyances religieuses que survient sa rupture avec Raoul. Il y a, dans ces deux faits, deux expressions du même état d'esprit, mais deux expressions plus fortes que toutes les autres, plus graves en même temps, puisque l'une résume toute la période d'enfance, et l'autre le drame décisif de cette vie.

Les faits semblent bien étranges, surtout le second, cette rupture avec Raoul. L'éducation toute spéciale de Sybille, sa jeunesse entière passée à la campagne, — cela n'est pas de trop pour donner à ces actes quelque couleur de vérité. Il faut dire aussi que, d'ordinaire, les parents d'une jeune fille si éprise de religion s'informent de prime abord des croyances du fiancé. Et encore se prend-on à douter de la vraisemblance du personnage, pour peu qu'on cherche dans ses souvenirs, parmi tous les types rencontrés, l'exemple d'une foi si vive. La religion vient à son heure dans l'existence d'une femme du monde; elle y entre comme tant d'autres obligations mondaines, pour sa part de soucis d'élégance, d'effets à produire, avec un cortège particulier d'impressions très douces, très délicates. Et jamais il ne saurait être question de la tirer de son rang de convenance sociale pour en faire une loi stricte, inflexible. Il arrive beaucoup plus souvent qu'une femme la rejette tout à fait de sa vie, par indifférence, comme une gêne dont on se débarrasse, ou par respect, en raison d'une impuissance réelle à la prendre pour ce qu'elle veut être. D'ailleurs, de plus en plus, sur le fond commun du dogme et de la morale, chaque croyante est portée à mettre la teinte propre de ses tendances. La religion générale, absolue, des grandes époques de foi et d'enthousiasme se scinde en de multiples religions individuelles, à la façon de toutes les hautes idées, que chacun aujourd'hui accommode à son caractère et à ses besoins. Et la religion se prête admirablement à cette appropriation indéfinie, puisque son rôle essentiel vis à vis de l'humanité est la satisfaction de tous les désirs d'un au delà, de tous les élans vers l'absolu. Il est des femmes dont le cœur réclame un absolu : le catholicisme n'a pas de plus ferventes adeptes, il a été créé pour elles; pour elles il subsiste dans la pureté, l'intarissable émotion des premiers siècles. Pour elles aussi les paroles d'amour et d'espérance n'ont rien perdu à travers les âges de leur force consolatrice. Cette religion est faite de tendresse, de charité : elle est toute morale.

La religion de Sybille en diffère un peu; elle apparaît abstraite, désintéressée : le goût de l'idéal s'y donne libre carrière, rien ne peut l'y froisser, ni borner son épanchement. C'est un champ aménagé pour lui. La divinité contient à un degré inouï toutes les perfections cherchées : l'infini qui est son essence même s'entr'ouvre à l'adoration. C'est une vision complète et aussi belle que l'esprit semblait l'exiger. Ce mot sacramentel de *mystère* paraît d'abord posé au faîte de la religion comme une limite infranchissable; en réalité, il ouvre des espaces nouveaux et sans borne, il sollicite la pensée à cette vague extase où elle se complaît.

Quand une pensée, surtout une pensée de femme s'arrête de longues heures sur un pareil sujet, sur l'incarnation d'un Dieu, sur l'existence de ce Dieu en trois personnes, elle s'abime indéfiniment dans ces espaces illimités, avec une joie toujours croissante. L'habitude se prend très vite d'une sorte d'intimité avec Dieu, avec l'idée de Dieu, d'une communication directe. C'est un entretien du fidèle prosterné, seul à seul, avec le Seigneur. Le livre génial qui raconte un entretien pareil, répète à cette chrétienne ce qu'elle dit et ce qu'elle entend chaque jour. Pour un peu sa religion s'en tiendrait à cette élévation constante de la pensée : à quoi bon les œuvres, et que pourraient-elles prouver de plus? La pente mène tout droit au mysticisme : elle y aboutit souvent comme à un refuge. En devenant plus intime, la religion se froisse plus aisément au contact des choses et des êtres. Elle finit par se renfermer tout à fait; son influence sur la conduite est alors souveraine, sans contrepoids, et s'étend indéfiniment.

Le mysticisme supprime tout intermédiaire entre le fidèle et Dieu; le prêtre disparaît, son rôle s'efface. Mais cette hardiesse ne vient qu'avec la maturité complète de l'esprit. Une enfant, comme Sybille, demeure soumise aux enseignements quotidiens, docile à toutes les règles; le germe qui est en elle lui donne seulement une susceptibilité ombrageuse. Nous en avons vu une expression énergique dans la froideur témoignée à un prêtre imparfait, à une religion plus imparfaite encore. C'est à peine, en effet, si les plus pures merveilles de l'art gothique approchent du temple idéal où Sybille a placé son Dieu; c'est à peine si elle pourrait se résoudre à retrouver son image dans un chef-d'œuvre du Guide. Les églises luxueuses et confortables, la Trinité, Saint-Augustin, l'étonneraient sans jamais l'émouvoir; Sainte-Clotilde même lui paraîtrait plutôt élégante que vraiment poétique. Et dans la petite église de Férias, déjà trop lourde, trop massive, on lui présente un bon Dieu en cire, au visage fardé, aux yeux d'émail et aux cheveux bouclés! Le soin d'orner le temple est aux mains d'êtres vulgaires, qui font une distraction de ce devoir sacré, qui n'y voient même qu'une occasion d'éblouir la foule et d'obtenir un succès de vanité.

Quant au prêtre, son titre de ministre de Dieu ne lui impose pas seulement la dignité, la majesté suprêmes à l'autel, au confessionnal, dans l'accomplisse-

ment de sa haute fonction : il faut aussi qu'aucun de ses actes dans la vie ordinaire ne fasse oublier le caractère dont il est revêtu. Et, sans doute, Sybille ne comprendrait pas plus l'abbé de cour très mondain, très accommodant avec les faiblesses de ses pénitentes, contant l'anecdote au besoin, qu'elle ne comprend chez l'abbé Renaud l'humble attitude vis-à-vis des châtelains, la familiarité subie, les habitudes de paresse, le goût de la bonne chère. Du moins, celui-là est vierge de toute corruption ; sous la couche de laisser aller, l'apôtre reste, toujours prêt à l'abnégation et au dévouement, grandi par le sentiment de sa mission. Sybille lui demande des vertus plutôt monastiques que séculières ; elle le veut tout semblable aux premiers chrétiens qui allaient par tous pays prêchant la foi nouvelle, dont la vie était un admirable exemple.

La fermeté de Sybille vis-à-vis des tolérances excessives fortifie sa conviction, et en garantit surtout la nature mystique. Le besoin d'idéal s'accroît avec l'âge ; la religion, demeurée intacte, y puise un pouvoir constant sur les actes les plus décisifs. A Paris, Sybille retrouve un homme qu'elle avait entrevu, longtemps avant, à Férias, et qu'elle se prend à aimer. Une femme comme Sybille n'aimera jamais, si elle peut étudier par avance le caractère des hommes qu'elle rencontre : les différences sont trop graves. Ou bien, comme le plus souvent elle sera séduite de prime abord par quelque côté de ce caractère, elle se trompera nécessairement sur le reste. Il arrive que Sybille se trompe sur les croyances religieuses. Peut-être, pour toute autre déception, se remettrait-elle assez vite; mais celle-ci est trop violente ; nous savons la place que ces croyances tiennent dans sa vie et comment elles se trouvent depuis longtemps mêlées à toutes les idées qu'elle a pu concevoir, à tous les projets qu'elle a pu former. Elle avait ce sentiment deux fois exceptionnel, de vouloir un mariage idéal et chrétien.

Elle ne s'était jamais arrêtée sans doute à la pensée de l'union de convenance, de l'association toute extérieure des fortunes et des positions. Elle allait aussi loin que Marguerite Laroque, jusqu'au désir d'un amour entier et entièrement partagé. Ce n'est pas le même amour. Il semble que dans le cours de ces pensées journalières sur sa destinée de femme, c'est-à-dire sur le mariage, la rêverie d'une jeune fille doive s'arrêter d'elle-même à la limite des joies et des souffrances qu'elle connaît, qu'elle voit, dont on lui parle. Le plus souvent, à Paris presque toujours, elle sait à quel abandon de son être physique il lui faudra se résigner. Mais elle ne pénètre pas plus avant dans la connaissance de cette intimité de chair, ni par ses pensées, ni par ses lectures; du moins, c'est à ce prix qu'elle conserve son entière pureté, qui est tout autre chose que l'ignorance, et aussi que la simple virginité physique. Entre Marguerite et Sybille, l'inégalité se montre justement à cet endroit : Marguerite a sans doute la pureté de fait, mais elle est obsédée de l'idée de la possession qu'elle devra subir, qui sera l'écrasement de son orgueil, de sa personnalité ; elle en a par avance tous les

dégoûts. Quant à Sybille, en dépit de la vie de Paris, elle est demeurée à dix-huit ans aussi complètement vierge que du temps où elle courait dans les bois de Férias. En réalité, elle ne peut pas s'imaginer un amour seulement sensuel, ou même sensuel pour une part. Elle sait pourtant qu'il en est ainsi ; mais sa longue pratique des idées la maintient au-dessus de la tentation de curiosité : elle s'avance vers le jour de la révélation avec tout le calme de sa virginité intacte. Puis elle conçoit l'amour, celui qu'elle veut trouver dans le mariage, comme un état de bonheur presque semblable à ceux que lui ont donnés déjà les visions d'infini. Elle y voit une prodigieuse satisfaction idéale, une extase, c'est-à-dire la joie suprême. Elle en éprouve par le rêve une sorte de commencement : elle est comme portée, soutenue par cette force au-dessus de toutes les souillures. Et quand elle arrivera à connaître la réalité de l'amour, la transition n'aura pas la brutalité banale, si douloureuse aux femmes les plus aimantes. L'extase continue ; et plus tard, les épreuves de l'initiation une fois terminées, la joie des sens ne révèlera pas un bonheur plus ardent ni plus entier.

L'élévation, dans cet amour, est la même que dans les autres sentiments ; elle les unit tous étroitement, elle les confond au point que l'un est impossible, là où les autres ne peuvent se satisfaire ; la tendance qu'ils manifestent tous, veut s'exercer librement, sous toutes ses formes, à propos de chacune. Et cette volonté a tant d'empire sur les actions, que les plus importantes s'y soumettent d'elles-mêmes, sans lutte ; la résistance ne se conçoit pas. Sybille a donc raison de rompre, après la profession d'athéisme de Raoul, puisqu'il lui faudrait faire deux parts de son amour, et de sa foi religieuse. Elle ne le peut pas. Son besoin d'idéal ne souffre aucune contrainte dans la voie où il s'engage ; on comprendrait même que, mal satisfait du côté de l'amour, il se retournât plus exigeant que jamais, vers la vie purement religieuse où les barrières n'existent pas. Peut-être avant la déception, un peu pour l'éviter, une femme comme Sybille se décidera-t-elle pour le couvent. Ces tendances à l'idéal supposent, exigent presque, une entière inexpérience du monde, une crainte du contact humain, qui s'exagère de jour en jour. La délicatesse maladive qui en résulte se froisse aux réalités les meilleures; l'avenir terrestre se ferme ; il ne reste que la vie contemplative. Au moins les douleurs qui tuent Sybille sont ainsi évitées.

Il n'est pas de réalité bonne pour un caractère semblable à celui de Sybille, que ce soit un caractère d'homme ou de femme. Ces êtres semblent dépaysés ; ils le sont en effet, et ils le demeurent malgré tous leurs efforts pour s'acclimater. C'est une vue douloureuse que celle de cette lutte pour la vie ; et quelle vie ! on s'étonne de la voir durer, de voir qu'après de longues années de déceptions, l'énergie subsiste encore. En même temps on devrait s'incliner avec un grand respect, comme on fait devant les souffrances plus communes qui touchent davantage, de plus près. Les souffrances de ces êtres ont une noblesse étrange.

Elles sont volontaires, puisque l'isolement les supprimerait, ou même encore puisque l'abandon de tout idéal suffirait à les prévenir. Elles donnent l'impression grandiose d'une mission à laquelle toute la vie se consacre naturellement, à laquelle il est impossible de faillir. Sybille est de la race des apôtres, par ce désir de faire des prosélytes, de répandre le goût de l'idéal ; c'est après la demi-conversion de l'abbé Renaud, la conversion complète de Raoul; elle met à remplir ce rôle tout le charme et tout l'enthousiasme de sa nature de femme.

C'est cependant cette vérité qui indigna George Sand, qu'elle méconnut au point de commettre cet ennuyeux sermon, *Mlle de la Quintinie :* pour une fois le génie s'est déplacé, et il y a entre les deux romans l'énorme distance d'une thèse maussade à un vrai chef-d'œuvre. Seulement pourquoi M. Feuillet a-t-il si étrangement expliqué la conversion de Raoul ? A son âge, Raoul ne peut plus devenir religieux que par amour, par le contre-coup de sa passion. A quoi bon l'illumination subite ? rien n'est changé, que le nom du sentiment. La lutte est bien violente, les douleurs bien amères, tout cela est bien pénible, hors de proportion avec le résultat.

VII

Quant on lit M. Feuillet, sans être ni romanesque, ni assoiffé d'idéal, on éprouve toujours à tel ou tel passage, le même désappointement. C'est comme dans Sybille une belle idée — celle de la conversion — qui se développe gauchement, un peu à faux; c'est une passion qui est détournée de vive force, comme dans le *Journal d'une femme ;* c'est partout l'intervention d'une cheville superflue, gênante, à qui il faut tailler un passage dans le vif du beau et du grand. Il est vrai que les concessions ainsi faites trouvent leur récompense immédiate. Toutes les femmes, les jeunes filles même lisent M. Feuillet. Une seule de ses œuvres, deux peut-être n'ont pas trouvé grâce; on les a proscrites et mises au rang des fruits défendus. C'est *M. de Camors* et *Julia de Trécœur*. Le fond n'a pas changé; un amour étrange, exceptionnel, comme dans *Sybille*, le *Roman d'un Jeune homme pauvre*, le *Journal d'une femme*, etc. La seule différence, — elle est immense, — découle des circonstances où cet amour naît et se développe, du but qu'il veut atteindre. L'amour de Sybille et de Raoul, de Marguerite et de Maxime, ne tend qu'au mariage : il est pour ainsi dire légitime. L'amour de Charlotte et de Louis de Camors, celui de Julia de Trécœur et de son beau-père, est un amour criminel, étrange toujours, mais dans le crime.

Dans *M. de Camors*, il ne s'agit pas seulement d'une passion extraordinaire. Voyez les circonstances : Louis de Camors, sauvé de la ruine par le général de Campvallon, poussé dans la carrière politique par Mme de Tècle, et peu après,

reconnaissant ce double service par une double et atroce ingratitude, trompant sa femme, la fille de Mme de Tècle, avec Charlotte, la femme du général. Dans *Julia de Trécœur*, le crime est indiqué seulement ; mais l'intention se marque suffisamment ; c'est aussi un adultère, un double adultère entre une jeune femme et le mari de sa mère.

Les déductions sont tirées hardiment : Louis de Camors s'enfonce peu à peu dans le bourbier, il fait litière de la religion, de la morale ; il se raccroche un instant à l'honneur, puis il glisse encore une fois et il arrive à ne plus se soutenir vis-à-vis de lui-même que par l'orgueil, un orgueil formidable qui le porte très haut, au-dessus des hommes. Cela est vraiment grand, d'une allure large et libre, qui surprend un peu et saisit vivement. Julia de Trécœur ne songe pas à un retour vertueux et forcé vers le mari qu'elle subit et qu'elle hait : il lui faut de Lucan, et elle se tue, parce qu'elle ne peut l'avoir.

Quant à l'étrangeté des caractères, elle ressort même au milieu de ces éléments dramatiques. Les passions restent exceptionnelles : l'adultère, cette vulgarité, apparaît transfiguré par un amour surhumain. Charlotte en signe le pacte de son sang ; elle a tout fait pour en venir à cette fin. Elle s'est donnée résolument à un vieillard sans un scrupule, sans un remords, soutenue, elle aussi, par ce mépris souverain des hommes, où Camors trouve la force de son attitude hautaine. Ils se rencontrent là, à ce sommet dont ils ont sans dégoût gravi les pentes, et, à ce point, dans cette atmosphère violente, saturée de vice, leur union est certainement autre chose que l'aventure banale des femmes qui trompent un vieux mari. La puissance est moindre dans l'autre roman ; c'est une simple esquisse, mais qui fait rêver peut-être davantage avec ces traits à peine ébauchés, bizarres dans leur effacement voulu. On ne connaît presque rien de l'amour de Julia, rien qu'un baiser où il se révèle, puis un suicide. Et pourtant cet amour domine l'œuvre entière : l'affection de l'enfant pour son père — le premier mari de sa mère — est excessive, inquiétante comme un pressentiment, comme une trace vague de fatalité inéluctable. Après ce seul indice positif, nous ne sentons plus qu'un souffle permanent et caché, de malheur ; Julia prend son beau-père en haine, elle se marie, etc. ; elle s'achemine à l'inceste.

Les femmes lisent un peu ces deux romans comme des fruits défendus. Le plaisir qu'ils leur procurent n'est pas toujours le même, et la vie factice qu'ils créent ou qu'ils entretiennent n'est pas également préparée chez toutes les femmes. Celles qui sont romanesques à la façon de Marguerite Laroque, ou qui vivent d'idéal comme Sybille, ne goûtent qu'à moitié ces récits amers, violents. D'ailleurs, les unes et les autres conservent une pureté morale, tantôt superficielle, tantôt très profonde, qui se trouve salie au contact de certains faits répugnants, comme l'adultère et l'inceste. Mais l'imagination se déprave vite chez

une femme par l'habitude de certains compromis de la pensée, pour un abandon de quelques instants à des idées de consolation facile. C'est toujours la jeune femme mariée un peu au hasard, qui souffre vite de la différence des forces aimantes, et songe longtemps à se consoler avant que de s'y résoudre. Dans cet état de transition qui suit la découverte de l'erreur du mariage et qui précède la chute, la pensée évolue ; il faut bien qu'elle vienne du simple ennui, du dégoût, jusqu'au désir très net de chercher un autre bonheur. Du moins, chez les femmes rêveuses, c'est une évolution nécessaire pour les décider à l'action. Sans doute, quelquefois l'occasion sera près d'elles, préparée depuis longtemps : il leur suffira de se laisser prendre. Mais souvent l'ennui qui les obsède s'étend à tout leur milieu. L'occasion est au dehors, et la force de briser le cercle ne leur vient que lentement. Elles cherchent d'abord ce qui peut leur parler des joies inconnues ; toutes les aventures déjà lues leur reviennent à la mémoire. Elles se disent : « Il l'aimait bien, lui. » Lui, c'est un héros quelconque, très différent de leur entourage, par conséquent très supérieur à leurs yeux, dont l'image se précise, se fixe peu à peu en leur esprit. Le rêve s'arrête et prend corps ; la faute est déjà à moitié vécue. D'ailleurs, pendant la faute même, c'est souvent le rêve qui continue : c'est le type choisi d'avance que la femme caresse dans l'homme où elle a pensé le retrouver ; c'est à lui qu'elle se cramponne à mesure que les déceptions brutales s'accumulent. Elle s'y cramponne au risque de se laisser porter insensiblement, comme à l'aveuglette, partout où l'illusion première semblera se renouveler. A chaque étape nouvelle dans cette étrange carrière, la réalité se transforme, s'efface, se perd ; la femme ne voit que son rêve, un rêve presque légitime de bonheur, ou bien un rêve de jouissances âpres et surhumaines. Il se peut ainsi que sa bonne foi ne l'abandonne pas un instant, qu'elle oublie le présent à mesure qu'il devient passé, et qu'elle se croie toujours à sa première hardiesse, et à son premier amant. Elle ne compte que les joies de son imagination ; jusqu'à la fin c'est la même joie qu'elle cherche et qu'elle trouve à l'occasion de tel homme ou de tel autre. A chaque étape nouvelle, si les déceptions se font par trop cruelles, le livre est toujours là, avec le même cortège trompeur d'espérances et de promesses : il y a des femmes qui lisent éternellement le livre où elles ont une fois entrevu le bonheur.

VIII

Quelles que soient la minutie de l'écrivain et sa puissance d'évocation, il ne parvient pas à donner aux événements et aux personnages de son livre une physionomie si précise, que l'imagination du lecteur ne puisse y découvrir librement des couleurs, des formes, une perspective toute originale, cela sans dépasser les

intentions de l'auteur. Au théâtre tout se précise : les moindres détails revivent avec des contours exacts, arrêtés ; la figure des personnages, leurs gestes, leur voix, leur costume, le milieu même, salon ou paysage, tout cela a passé dans la réalité. Et c'est quelquefois un grand malaise pour une imagination un peu vive, de retrouver ainsi défiguré un monde qu'elle avait vu tout autre ; c'est toujours une souffrance pour les esprits neufs et vigoureux, qui ne sont pas accoutumés aux conventions du décor, de l'attitude, du ton même. Une jeune fille qu'on mène pour la première fois au théâtre est un peu rebutée par ces apparences : il lui faut surmonter ses impressions de début, avant de pouvoir jouir de l'œuvre elle-même. Plus tard, quand l'habitude lui sera complètement venue de voir dans la réalité du théâtre une copie fidèle de la réalité de la vie, la minutie de la mise en scène lui causera un plaisir raffiné. Elle en retiendra toutes les nuances d'élégance ou de poésie : elle fera provision de décors merveilleux et faciles à manier pour toutes les comédies qui se jouent dans sa tête, et non seulement de décors, mais de figures humaines, d'amoureux surtout.

Quant à la vie représentée au théâtre, cette vie essentiellement factice, une femme romanesque y voit simplement la réalité de ses rêves. Vis-à-vis des autres, vis-à-vis d'elle-même c'est une actrice, et si vraie qu'elle se prend au sérieux. A la façon de quelques écrivains qui mettent de la littérature dans leur vie, elle met dans la sienne du théâtre, toujours du théâtre. Elle se choisit un rôle à la mesure de ses forces ou de ses ambitions, et partout, coûte que coûte, elle tient son personnage. Comme le personnage est exceptionnel, son étrangeté le fait plus aisément reconnaître. On devine la comédie, si sincère qu'elle soit, et dans l'actrice, on cherche la femme : tout le monde cherche la femme, par curiosité, par méchanceté, par amour quelquefois. Les amoureux la trouvent rarement. Les curieux et les méchants qui sont de même race, ont plus de chance de réussir. Ils ne s'inquiètent que des faiblesses et des dessous. Ils examinent le mécanisme et scrutent tous les détails de la matérialité. Par un mot, par un menu fait de la vie courante qui ne sont plus oubliés, la femme se découvre, et plus tard elle a beau reprendre ses oripeaux et remonter sur les planches : chacun sait qu'il n'y a là qu'un jeu. C'est l'impression d'un homme qui revient à l'orchestre après une visite dans la loge d'une actrice. Que cela soit bon ou mauvais, peu importe. C'est un besoin général de pénétrer l'être tout entier, au delà de son apparence et de ses paroles, au delà même des pensées qui lui plaisent, qu'il choisit.

Le romancier ne doit-il pas répondre à ce besoin ? Quand il représente, comme M. Feuillet, des êtres qui, dans la vie réelle, ont leurs deux faces, a-t-il le droit de n'en montrer qu'une ? M. Feuillet ne nous montre qu'une actrice, Marguerite Laroque, Sybille, Charlotte, jouant sa comédie d'amour exceptionnel. Les femmes diront qu'il a peint une vraie femme : du moins il l'a

peinte, comme elles-mêmes auraient pu le faire, en féminin, ignorant l'envers, la face humaine. Pourtant n'est-ce pas ce côté si dédaigné, que nous cherchons, que nous aimons, que nous préférons?

Au théâtre, les personnages ne vivent sur la scène que certains faits, strictement limités par la convention. L'auteur ne peut dépasser un certain degré d'intimité : il a à nous faire entrevoir, dans cette représentation restreinte de quelques figures, leur existence tout entière. Mais l'imagination du spectateur est prête à le secourir; elle est habituée à suppléer, et pour peu qu'on le lui rappelle vivement, elle évoquera à côté de la scène tout ce qu'elle ne voit pas sur la scène. Elle sait que tel ou tel fait ne peut se passer que dans la coulisse.

Le romancier n'a pas cette ressource : il ne lui appartient pas comme au dramaturge, de compter sur un effort de son lecteur qui viendra compléter son œuvre, et qui rétablira, par l'évocation des faits intimes, l'équilibre réel d'un personnage. Là est le défaut de M. Feuillet : la vie de ses personnages a trop de coulisses.

LOUIS DELZONS.





CHANSONS EN ESPAGNE

I

CHANSON MUETTE

Voulez-vous savoir
A quoi l'on peut voir
Les amours suprêmes?

C'est lorsque les yeux
Parlent plùs et mieux
Que les lèvres mêmes.

II

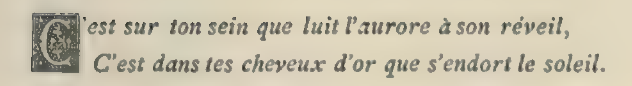
LE ROSIER ROUGE

L'Amour est un rosier,
Doux brasier,
(O la rose! la belle rose !)
Un rosier de bonheur,
Que la tendresse arrose,
Qui meurt sous la rigueur.

Quant il a pris racine,
Ma voisine,
Nul n'arrache sa fleur,
(O la rose! la rose tremble !)
Sans arracher ensemble
Le fond de notre cœur.

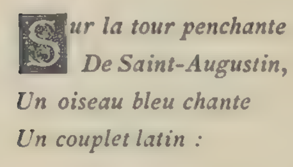
III

A DOÑA LUZ


C'est sur ton sein que luit l'aurore à son réveil,
C'est dans tes cheveux d'or que s'endort le soleil.

IV

LA TOUR DE SAINT-AUGUSTIN



Sur la tour penchante
De Saint-Augustin,
Un oiseau bleu chante
Un couplet latin :

L'oiseau solitaire
Chante que toujours
Sont tristes sur terre
Les belles amours.

V

A CYDALISE

Quoi ! l'amour vrai vous scandalise !
Mon cœur palpite, mon sang bout.
Aimons, divine Cydalise !
Vivre n'est rien, aimer est tout :

Aimons, aimons bien, Cydalise,
Et sachons aimer jusqu'au bout !
L'amour fidèle immortalise :
Mourir n'est rien, aimer est tout.

VI

PROVERBE

Les oranges et les amours
Se ressemblent un peu, ma chère !
Quelque chose y garde toujours
Une saveur amère.

VII

BAPTÊME PRINTANIER

Chante et ris, tendre sirène
Au beau rire purpurin !
La rose fut ta marraine,
Le rossignol ton parrain.

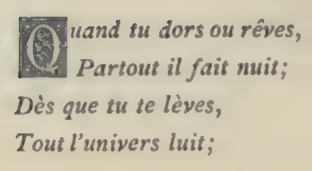
VIII

A UN CHARDONNERET

Joli chardonneret
Guilleret,
Toi qui fais si joyeux vacarme,
Ne te souviens-tu pas
Qu'ici-bas
Tout sourire coûte une larme ?

IX

AUBADE



Quand tu dors ou rêves,
Partout il fait nuit;
Dès que tu te lèves,
Tout l'univers luit;

Les boucles mêlées
Sur ton front vermeil,
Ont été filées
De l'or du soleil;

Et tes lèvres fraîches
Sont l'arc triomphant,
D'où partent les flèches
Du divin Enfant.

X

LES LARMES DE DOLORÈS

Dans ton mouchoir, ma petite,
Donne-moi tes pleurs! Je cours
Les faire enchâsser bien vite
Chez l'orfèvre des Amours.

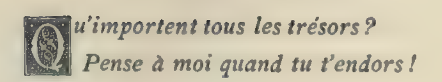
XI

SAGESSE

Lorsque l'on a deux amoureuses,
Il n'est plus d'heures douloureuses :
Si l'une fait ses embarras,
A l'autre vite on tend les bras.

XII

SÉRÉNADE



Qu'importent tous les trésors ?
Pense à moi quand tu t'endors !

Qu'importent les heures brèves?
Pense à moi lorsque tu rêves !

Qu'importe un monde sans foi?
En t'éveillant, pense à moi !

XIII

LES YEUX DE JUANITA

Tes yeux sont, je le vois,
Des bandits qui nous pillent;
Tes longs cils sont les bois
Où leurs armes scintillent.

XIV

ENTRE TOLÈDE ET MADRID

Entre Tolède et Madrid,
Jadis mon cœur s'attendrit;
La route est pourtant bien laide
Entre Madrid et Tolède!

Mais j'avais pour compagnon
Un petit page mignon,
Un vrai libertin de page
En fort galant équipage.

Ce page qui m'enchanta
S'appelait Mariquita!
Il fit, au clair de la lune,
Sourire un brin la nuit brune.

Que nous étions fatigués,
Oui, mais que nous étions gais,
Devant le vieux pont du Tage!...
— N'en disons pas davantage!

Entre Tolède et Madrid,
Jadis mon cœur s'attendrit;
La route est pourtant bien laide
Entre Madrid et Tolède!

XV

A TOLÈDE

Rue aux Abbés, du haut en bas,
Les bambins ont toujours des oncles, mais n'ont pas
De papas.

XVI

DIALOGUE

J'aime une fille de Xérès,
Qui sait mêler, d'une main leste,
A ses blonds cheveux de Cérès,
O Bacchus, ton pampre céleste !

— J'aime une fille de Cadix,
Qui, d'une main mignonne, plante
Sur ses bandeaux d'un noir de Styx
L'éclat chaud d'une fleur sanglante.

XVII

LES VEILLEURS DE MALAGA

A Malaga, les veilleurs disent
Qu'ils ne boivent jamais de vin ;
Avec le vin dont ils se grisent,
On ferait tourner un moulin.

XVIII

MARINE

Que de bourrasques et d'orages,
Amour, sur ton abîme amer !
Que de vaisseaux perdus en mer !
On ne compte plus les naufrages.

Et pourtant sur les traîtres flots,
Malgré les vents inexorables,
Toujours s'embarquent d'innombrables,
Oh ! d'innombrables matelots.

XIX

CONSEIL

Frottez le petit citron vert,
Frottez pour qu'il embaume et brille !
Et caressez la belle fille
Jusqu'à ce que, sous la mantille,
Son tendre cœur se soit ouvert !

XX

RÊVE D'UN RÊVE

L'autre matin, je dormais,
Je rêvais que tu m'aimais ;
Mais je rêvais, sans mensonge,
Que tu ne m'aimais qu'en songe.

La peine, aux cœurs douloureux,
N'accorde ni paix ni trêve;
Et tout est douleur pour eux,
Même en rêve !

XXI

ALLÉGORIE

On reconnaît à l'odeur
Le cyprès qui brûle. —
Amour, jamais ton ardeur
Ne se dissimule !

XXII

CHANSON BASQUE

LUI

Quand nous nous sommes embrassés,
Qui donc nous a vus, ma belle?
Il faisait nuit, je me rappelle;
Qui donc a vu nos baisers?

ELLE

Au ciel palpitait une étoile;
Elle nous a vus, c'est clair.
L'étoile l'a dit à la mer,
La mer à la blanche voile.

ENSEMBLE

La voile l'a dit au marin;
Et pendant la traversée
Le marin, pour sa fiancée,
En a fait un doux refrain.

XXIII

MADRIGAL

Quel beau front pour le diadème!
Pour les bagues, quels doigts rosés!
Quelle voix pour dire : Je t'aime!
Quelles lèvres pour les baisers!

XXIV

BABILS FÉMININS

« — *J'ai pour galant un torero.*
« — *Un officier noble est mon maître.*
« — *Moi, je raffole du bourreau.*
« — *Moi, ma chère, j'ai pris un prêtre.*

« *Le doux abbé, l'abbé mignon,*
« *Il m'appelle sa tour d'ivoire,*
« *Et de la cheville au chignon*
« *M'adore comme un saint-ciboire.*

« *Damnez-vous avec vos bandits,*
« *Tandis que, dans un doux mystère,*
« *Je vais tout droit au paradis*
« *Dont j'ai l'avant-goût sur la terre!* »

XXV

AUTRE MADRIGAL

Quand tu viens au jardin, ma belle,
Ton éclat fait pâlir les fleurs;
La rose, la rose nouvelle,
Elle-même en verse des pleurs!

XXVI

A L'ANDALOUSE

Le Français, quand il aime,
Pleure ainsi qu'un enfant;
Et le Castillan blême
Croit que son cœur se fend.

L'Andalou dit : « Petite,
Je brûle de t'avoir;
Si c'est oui, réponds vite;
Mais si c'est non, bonsoir! »

XXVII

SOLLICITATION

Un plat salé réclame une bouteille;
Un divan frais invite à reposer;
Avril en fleur sollicite l'abeille;
Ta lèvre rose appelle le baiser.

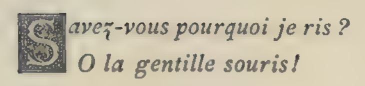
XXVIII

DANS LA TOUR

Sur le bord de la mer,
(O mon beau citron clair!)
La nuit, quand tout sommeille,
(O ma rose vermeille!)
Dans une tour d'argent,
(O mon lys indulgent!)
Une fille est assise,
(O ma grenade exquise!)
En face d'un miroir.
(O mon anneau d'espoir!)
— Elle prend, elle arrange
(O ma petite orange!)
D'éclatants sequins d'or;
(O mon divin trésor!)
Elle en fait neuf parures,
(O mes étoiles pures!)
Quatre pour ses bras nus,
(O ma tendre Vénus!)
Cinq pour son cou d'ivoire.
(O ma suprême gloire!) —
La belle dit alors :
(O mon désir qui dors!)
— Que le soleil se lève,
(O mon âme, ô mon rêve!)
Car je suis la beauté! —
(O mon ciel enchanté!)
— Alors, des flots en flamme,
(O mon rêve, ô mon âme!)
Surgit l'astre du jour. —
(Amour, amour, amour!)

XXIX

FABLE



Savez-vous pourquoi je ris ?
O la gentille souris !

Savez-vous pourquoi je pleure ?
Le chat viendra tout-à-l'heure.

XXX

CERTITUDE

Qu'est le passé ? De l'ombre.
L'avenir ? Un bois sombre.
Le présent ? Un éclair.
La vie ? Une fumée
Qui flotte, parsemée
Aux quatre coins de l'air.

Vivez, fuyez, fantômes,
Vains tourbillons d'atomes
Que le ver guette et mord !
Dans ce monde éphémère,
Tout est rêve et chimère.
— Rien n'est sûr que la mort.

ÉMILE BLÉMONT.





CHRONIQUE



N décret vient de réglementer l'administration des musées nationaux; en voici la teneur :

Le Président de la République française,

Sur le rapport du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Vu le décret du 1er mars 1879,

Décrète :

ARTICLE PREMIER. — L'administration des Musées nationaux est confiée à un directeur placé sous l'autorité du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

ART. 2. — Le directeur est nommé et révoqué par le Président de la République, sur la proposition du ministre.

Il est tenu de résider au Louvre et ne peut s'absenter sans autorisation préalable. En cas de maladie ou d'absence, il est remplacé par le plus ancien des conservateurs présents.

Il administre et dirige toutes les parties du service. Il correspond seul avec le ministre et ne correspond qu'avec lui.

Aucune disposition intéressant les Musées nationaux n'est prise sans qu'il ait été consulté.

ART. 3. — Les Musées nationaux comprennent : le Musée du Louvre ; le Musée du Luxembourg ; le Musée de Versailles; le Musée des antiquités celtiques et gallo-romaines de Saint-Germain; les tableaux, les sculptures et les objets d'art placés dans les palais ou localités appartenant à l'État et inscrits sur les inventaires déposés au Louvre.

Art. 4. — Le Musée du Louvre est divisé en six départements, savoir : 1° le département des peintures, des dessins et de la chalcographie ; 2° le département des antiquités grecques et romaines ; 3° le département des antiquités orientales (assyriennes, chaldéennes, susiennes, phéniciennes, etc.) ; 4° le département des antiquités égyptiennes ; 5° le département de la sculpture et des objets d'art du Moyen-âge, de la Renaissance et des temps modernes ; 6° le département de l'ethnographie et de la marine.

Art. 5. — Le personnel de la conservation des Musées nationaux est ainsi fixé :

MUSÉE DU LOUVRE

Département des peintures, des dessins et de la chalcographie.

1 conservateur ;

2 conservateurs-adjoints ;

1 attaché payé.

Département des antiquités grecques et romaines.

1 conservateur ;

1 conservateur-adjoint.

Département des antiquités orientales.

1 conservateur ;

1 conservateur-adjoint ;

1 attaché payé.

Département des antiquités égyptiennes.

1 conservateur ;

1 conservateur adjoint ;

1 attaché payé.

Département de la sculpture et des objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes.

1 conservateur ;

1 conservateur-adjoint ;

1 attaché payé.

Département de la marine et de l'ethnographie.

1 conservateur.

MUSÉE DU LUXEMBOURG

1 conservateur ;

1 attaché payé.

MUSÉE DE VERSAILLES

1 conservateur ;

1 attaché payé.

MUSÉE DE SAINT-GERMAIN

1 conservateur ;

1 attaché payé.

Des attachés libres non payés peuvent être nommés par arrêté ministériel aux divers départements du Musée du Louvre, aux Musées du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain.

Art. 6. — Le personnel des Musées nationaux se compose, en outre, d'un secrétaire-agent comptable chargé, sous l'autorité du directeur, de la surveillance des services intérieurs, de l'expédition de la correspondance et de la tenue de la comptabilité ;

D'un secrétaire-agent comptable spécial pour le Musée de Versailles ;

D'un secrétaire-adjoint des Musées nationaux ;

De commis ;

De gardiens-chefs et sous-chefs ;

De gardiens de 1re, 2e, 3e et 4e classe ;

D'auxiliaires et de gagistes.

Le service des ateliers est fait par un encadreur et un peintre en lettres ; un chef de l'imprimerie des estampes et des ouvriers ; un chef de l'atelier de restauration et de mouvement des sculptures et des ouvriers ; un restaurateur de vases et autres antiquités ; un chef d'atelier de moulage et des ouvriers ; un chef d'atelier du Musée de marine et des ouvriers.

Le secrétaire-agent comptable des Musées nationaux et celui de Versailles sont tenus de résider, le premier au Louvre, le second au palais de Versailles, et ne peuvent s'absenter, l'un sans l'autorisation du directeur des Musées nationaux, l'autre sans l'autorisation du conservateur du Musée de Versailles.

Art. 7. — Les traitements sont fixés de la manière suivante :

Directeur.. Fr. 12.000

	Minimum.	Maximum.
Conservateur du Musée du Louvre....... Fr.	7.000	8.000
Conservateur du Musée du Luxembourg.......	6.500	7.000
Conservateur du Musée de Versailles...........	5.000	5.500
Conservateur du Musée de Saint-Germain......	5.000	5.500
Conservateurs-adjoints.......................	4.500	5.000
Attachés	2.500	4.000
Secrétaire-agent comptable....................	4.000	6.000
Secrétaire-agent comptable adjoint............	3.000	4.000
Archiviste-bibliothécaire......................	3.000	4.000
Commis	1.800	4.000

Art. 8. — Le directeur, les conservateurs-adjoints et le secrétaire-agent comptable sont nommés et révoqués par le président de la République, sur le rapport du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les attachés aux conservations, l'archiviste-bibliothécaire, le secrétaire-agent comptable adjoint des Musées nationaux, les commis, le personnel des ateliers et les gagistes sont nommés et révoqués par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les attachés seront choisis de préférence parmi les élèves de l'École du Louvre, des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, de l'École des hautes études, de l'École des chartes, de l'École normale supérieure, et, en général, des grandes Écoles artistiques, littéraires ou scientifiques entretenues par l'État. Chaque vacance sera déclarée par une insertion au *Journal officiel*, et un délai de vingt jours sera accordé aux candidats pour produire leurs titres.

Art. 9. — Les attachés aux conservations, l'archiviste-bibliothécaire, les secrétaires-agents comptables, le secrétaire-agent comptable adjoint des Musées nationaux, les commis, le personnel des ateliers, les gagistes, ne peuvent être appelés à toucher un traitement plus élevé que s'ils ont été appointés durant deux années à un traitement inférieur.

Art. 10. — Aucun fonctionnaire ou employé nommé à l'avenir ne pourra cumuler d'autres fonctions administratives rétribuées avec celles qu'il remplira dans les Musées nationaux.

Art. 11. — Le directeur, les conservateurs et les conservateurs-adjoints forment un comité consultatif, présidé par le directeur, et, à son défaut, par le plus ancien conservateur présent.

En cas d'absence d'un des conservateurs et des conservateurs-adjoints, l'attaché à la conservation siège avec voix consultative.

Un conservateur-adjoint, désigné à cet effet par le ministre, sur la proposition du directeur, remplit les fonctions de secrétaire. Le comité consultatif se réunit régulièrement deux fois par mois, et plus souvent, si le directeur le juge utile.

Le comité ne siège pas durant les mois d'août et de septembre. En cas d'urgence, pendant ces deux mois, le directeur, ou, s'il est absent, le plus ancien des conservateurs, ou, si le directeur et les conservateurs sont absents, le plus ancien des conservateurs-adjoints présents peut convoquer une réunion extraordinaire des membres présents.

La présence des membres du comité consultatif aux séances ordinaires ou extraordinaires est obligatoire, à moins d'excuse valable.

Dans les votes, la voix du président est prépondérante, en cas de partage.

Le comité consultatif entend le résumé de la correspondance entretenue

depuis la séance précédente par le directeur pour les différents services des Musées nationaux. Il donne son avis sur les affaires pour lesquelles il est consulté par le directeur, ou sur les questions posées par un de ses membres, avec l'autorisation du directeur.

Le procès-verbal de chaque séance est consigné sur un registre spécial ; il est signé par le président et par le secrétaire. Une copie en est adressée au ministre.

Pour ce qui concerne les acquisitions d'œuvres d'art, le directeur soumet obligatoirement au comité consultatif les propositions émanées de son initiative, de celle des conservateurs ou de celle du ministre. Il adresse immédiatement l'extrait du procès-verbal y relatif au ministre, qui accorde ou refuse son autorisation.

Art. 12. — L'administration des Musées nationaux est assimilée à celle de tous les autres services extérieurs des Beaux-Arts et demeure réglée par les prescriptions du décret du 31 mai 1862. Aucune dépense, ainsi qu'il est dit à l'art. 30 du règlement du 18 décembre 1867 sur la comptabilité des services des Beaux-Arts, ne peut être engagée sans l'autorisation formelle et par écrit du ministre.

Art. 13. — Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pourvoit par des règlements particuliers à tous les détails du service intérieur.

Art. 14. — Les règlements antérieurs sont maintenus en tant qu'ils n'ont rien de contraire au présent décret.

Fait à Fontainebleau, le 5 septembre 1888.

Carnot.

Par le Président de la République :

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
E. Lockroy.

A l'occasion d'une note parue dans notre Revue lors de l'ouverture, au Musée du Louvre, des nouvelles salles où sont exposées les collections d'antiquités récemment rapportées de Susiane par M. Dieulafoy, ce dernier a bien voulu nous présenter quelques observations sur les monuments qu'il a découverts et sur la restauration qu'il en a faite. Nous avons invité l'éminent explorateur à expliquer lui-même dans *L'Artiste* le sens et la signification de ses restaurations. Avec une parfaite courtoisie, M. Dieulafoy a accepté notre proposition : son article paraîtra dans la prochaine livraison de *L'Artiste*.

Par décret, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est autorisé, au nom de l'État, à accepter, pour le Musée du Louvre, le tableau d'Ary Scheffer intitulé le *Christ au roseau*, légué à cet établissement par la demoiselle Huyssen de Kattendyke.

En attendant cette acceptation officielle, le *Christ au roseau* avait été exposé provisoirement dans une des salles de la colonnade, avec quelques autres tableaux acquis par le Louvre dans des conditions analogues.

M. Henry Maret, rapporteur du budget des Beaux-Arts à la Chambre des députés, a été chargé par la commission du budget, à propos du crédit des prix de Rome, de formuler dans son rapport un vœu tendant à ce que l'on crée, pour les élèves méritants de l'École des Beaux-Arts, des bourses ou des prix destinés à permettre à ces jeunes artistes de voyager dans le Midi de la France, où abondent les ruines romaines, ainsi qu'en Bretagne.

La commission chargée de préparer le programme du concours pour le dessin du diplôme des récompenses à l'Exposition universelle de 1889 a décidé que tous les artistes français seraient admis sans condition à ce concours qui sera à deux degrés.

Les artistes pourront recourir à la forme allégorique dans la composition du dessin, qui comportera l'emploi de la figure et de l'ornement.

Le premier degré du concours consistera dans une esquisse de grandeur d'exécution qui devra être déposée à l'Hôtel de Ville de Paris avant le 15 novembre 1888, à midi.

Une exposition publique des esquisses envoyées aura lieu pendant trois jours à l'Hôtel de Ville.

Le jugement sera rendu immédiatement après. Le jury désignera cinq esquisses, dont les auteurs seront admis au concours du deuxième degré.

Le concours du deuxième degré consistera dans l'exécution définitive des esquisses adoptées par le jury, en vue de la reproduction par la gravure en taille-douce.

Les dessins devront être déposés dans les bureaux de la direction générale de l'exploitation, 16, avenue de la Bourdonnais, avant le 1er février 1889, à midi.

Les dessins envoyés seront exposés pendant cinq jours et le jugement sera rendu immédiatement après.

Un prix unique de 10,000 francs est accordé à l'artiste classé premier à la suite de ce dernier concours, et son œuvre sera exécutée.

Une indemnité de 1,000 francs sera accordée à chacun des autres concurrents du concours du deuxième degré.

L'artiste dont le dessin aura été adopté aura à s'entendre avec le graveur qui aura été désigné pour l'exécution.

Ces décisions ont été sanctionnées par un arrêté du ministre du Commerce et de l'Industrie.

Le commissariat spécial des expositions des Beaux-Arts, institué par décret du 13 juillet dernier, en vue de l'Exposition de 1889, a terminé son travail de préparation. Dans un rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Antonin Proust propose de diviser les Beaux-Arts en six sections :

1o Exposition rétrospective de l'art français de 1789 à 1878 (palais des Beaux-Arts) ;

2o Exposition décennale de 1878 à 1889 — France et étranger (palais des Beaux-Arts) ;

3o Exposition des monuments historiques, moulages, dessins, photographies, émaillerie, orfèvrerie, sculpture sur bois (palais du Trocadéro) ;

4o Exposition de l'enseignement du dessin (palais des Arts libéraux) ;

5o Exposition des manufactures nationales avec série rétrospective de 1789 à 1889 (coupole centrale des galeries de l'Industrie) ;

6o Exposition théâtrale — maquettes, costumes, machines, éclairage, modifications apportées dans la construction des théâtres (palais des Arts libéraux.

On lit dans le *Journal officiel :* « M. G. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, vient, sur la proposition de M. Champfleury, conservateur du Musée de Sèvres, d'accorder à la Société de l'histoire de la Révolution française, dix groupes de la période révolutionnaire, de 1790 à 1793, symbolisant la *Raison*, la *Force*, la *Fraternité*, les *Vertus civiques*, l'*Éducation du citoyen*, la *Liberté* et l'*Égalité*, etc.

« Ces groupes, attribués au sculpteur Boizot, n'avaient jamais été moulés depuis le premier empire.

« Un bas-relief représentant la Table de la Constitution et des Droits de l'homme sera joint à ce don, ainsi que les bustes de Marat, de Barra et de Viala, de la manufacture de Sèvres.

« C'est ainsi qu'un fonds curieux et inconnu s'ajoute à tous les souvenirs historiques de la Révolution que recherche, pour en faire l'exposition aux Tuileries, en 1889, une société composée d'hommes éminents dans le Parlement, l'histoire, l'art, le journalisme, et qui a pour président d'honneur M. Carnot, président de la République. »

L'administration de la manufacture nationale de Sèvres vient de faire une exposition des peintures, cartons et dessins de Mme Escallier, décédée il y a quelques mois. Ces œuvres ont servi à la composition de vases et d'objets d'art, qui ont été exécutés dans les ateliers de la manufacture pendant ces quinze dernières années. Par là on a voulu rendre un hommage solennel au talent délicat et à la mémoire de la célèbre artiste qui s'était presque exclusivement consacrée à la manufacture de Sèvres.

Nous avons relaté ici, il y a quelques mois, les incidents auxquels avaient donné lieu la vente et l'exportation d'antiquités grecques, ainsi que les réclamations que le gouvernement hellénique avait adressées à notre gouvernement au sujet de quelques-unes de ces œuvres d'art, devenues la propriété du Louvre. Il advint que, à la suite d'un vol de monnaies, commis au musée d'Athènes par un certain Raftopoulos, la justice française, en restituant les monnaies saisies à Paris, envoya en même temps le dossier de l'affaire au gouvernement grec. Ce dernier, profitant des obligeantes dispositions où lui semblait se trouver notre magistrature, fit observer que non seulement Raftopoulos, mais de nombreux Hellènes s'étaient rendus coupables de « vols », et que ceux-ci avaient « volé » non pas seulement des monnaies, mais aussi de fort belles œuvres antiques d'une grande valeur. Et, pour motiver un envoi de commission rogatoire qui amena récemment à Paris la saisie, chez plusieurs négociants grecs, d'une certaine quantité de ces œuvres d'art, il excipa de la loi de 1835, d'après laquelle tout objet d'art antique, trouvé sur le sol hellénique, appartient à l'État, et le fait de les exporter est assimilé à un vol. Cette exportation s'était faite, d'après *Le Temps* auquel nous empruntions ces renseignements, dans des proportions considérables.

Suivant ce que rapporte le même journal, recommandable entre tous pour la sûreté de ses informations, voici ce qui se passa en France lors des réclamations formulées par le cabinet d'Athènes : « Ces réclamations, transmises par voie diplomatique au ministère des affaires étrangères, qui les accueillit avec

son habituelle bienveillance, furent communiquées au ministère de la justice. Dès lors elles suivirent la marche normale, et M. Dulac, commissaire aux délégations judiciaires, fut chargé d'y satisfaire. A ce moment, il s'agissait uniquement de pratiquer chez quelques négociants désignés et établis à Paris des perquisitions et des saisies qui purent être faites, bien que les « vols » d'antiquités ne pussent être assimilés qu'à des fraudes douanières. Bref, ces perquisitions et ces saisies furent pratiquées, sans que les négociants ainsi malmenés invoquassent les traités et la procédure du droit international. L'un d'eux même, convaincu du bien fondé de ces réclamations, prévint l'action judiciaire et fit déposer au consulat de Grèce les œuvres d'art qu'il détenait.

« Mais le gouvernement hellène ne se borna pas à ces premières réclamations. Le ministère des affaires étrangères reçut de nouvelles notes, et la magistrature fut nantie d'une nouvelle commission rogatoire. Cette fois-ci, et c'est ce qui éveilla l'attention des intéressés, on demandait à la direction des musées et aux négociants français de dénoncer : 1° les objets d'art de provenance grecque qu'ils avaient acquis ; 2° les noms des intermédiaires dont ils les avaient reçus. M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, dans une note envoyée au ministre de l'instruction publique, énuméra les inconvénients que présentaient les prétentions du gouvernement grec. Cette note, développée avec force au conseil des ministres par M. Édouard Lockroy, rappelait le point de départ de la question : le vol de monnaies au musée d'Athènes, délit qualifié de droit commun dont la justice française avait recherché et arrêté l'auteur. Mais il n'en était pas de même assurément de cette prétention extraordinaire du gouvernemeet hellène, de faire appliquer par la magistrature française cette loi de 1835, qui est une simple mesure de police, et il ne pouvait appartenir à la France de suppléer à l'insuffisance de l'administration judiciaire et des douanes grecques. La note rappelait spirituellement que les Grecs anciens, désireux de manger eux-mêmes leurs figues, avaient, quelque deux mille ans auparavant, décrété une loi analogue, par laquelle l'exportation des figues était interdite. Seulement — et c'est ici que s'arrête la similitude du cas — les Grecs anciens avaient en même temps chargé les sycophantes de surveiller les frontières... Si les Grecs modernes veulent manger eux-mêmes leurs figues, ou plutôt, garder leurs précieuses antiquités, qu'ils chargent leurs douaniers de ce soin. Lorsqu'en France nous avons à nous défendre contre des produits étrangers nuisibles ou frelatés, c'est à notre administration que nous confions le soin de nous protéger. L'administration des Beaux-Arts faisait valoir aussi que la courtoisie dont avait fait preuve la magistrature française aurait pour résultat de détruire un commerce important, dont le marché se tenait à Paris, et qui, maintenant, commençait à se transporter à l'étranger, — à Berlin, croyons-nous.

« M. Édouard Lockroy aurait terminé sa communication par un appel éner-

gique à la patriotique attention des ministres dont, directement ou indirectement, le département était intéressé à cette question. »

L'avis du parquet de la Seine était que, même à défaut d'un traité d'extradition entre la Grèce et notre pays, il y avait lieu d'accueillir les réclamations formulées par une nation amie et de prêter assistance à cette dernière pour l'application de ses lois. « Il se refusait à voir dans la loi grecque de 1835 sur l'exportation des antiquités une simple loi de police intérieure ; il y voyait une mesure conforme à l'article 716 de notre code civil, attribuant au propriétaire du sol les objets qualifiés de *trésors*. Il reconnaissait cependant que la réclamation du gouvernement grec soulevait des questions très délicates et se réservait d'examiner et, s'il y avait lieu, de transmettre à Athènes les résultats de l'instruction ouverte à Paris.

« Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ne pouvait accepter cette théorie, toute atténuée qu'elle fût. Puisque les magistrats français faisaient valoir des arguments juridiques, c'était aux juristes de répondre, et il dut s'éclairer auprès de ses conseils. Nous croyons savoir que le juriste consulté par l'administration des Beaux-Arts a été l'éminent bâtonnier de l'ordre des avocats, Me Émile Durier. Ses conclusions confirment de tous points les arguments déjà contenus dans la note soumise à M. Lockroy par M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts.

« L'argumentation de Me Durier peut se résumer ainsi : S'il est possible d'admettre que, même en l'absence de tout traité, le gouvernement français peut et doit, dans certains cas, déférer aux demandes d'un gouvernement étranger et poursuivre contre un étranger se trouvant sur le territoire français la répression d'un acte criminel commis à l'étranger, c'est uniquement à la condition que cet acte soit un crime ou un délit de droit commun, et qu'il soit puni par la loi française. L'acte dont se plaint le gouvernement grec n'offre aucun de ces caractères ; bien plus, la loi dont il réclame l'application en France est une loi uniquement conçue dans son propre intérêt et dirigée contre les États étrangers. Cette loi pose les principes les plus arbitraires et les plus contraires au droit naturel. Elle déclare que toutes les antiquités qui sont en Grèce sont considérées, en leur qualité d'œuvres du peuple grec, comme la propriété nationale de tous les Grecs en général ; que, pour les antiquités trouvées sur un domaine privé, soit qu'elles aient été trouvées par hasard ou par suite de fouilles, la propriété en appartient pour moitié à l'État ; enfin, que l'exportation hors de la Grèce est interdite, et que toutes les antiquités que l'on aura *tenté* de faire sortir de Grèce sans autorisation deviendront par ce fait propriété de l'État. Voit-on là rien de semblable à l'article 716 du code civil rappelé plus haut ? Cet article ne fait nullement intervenir l'État dans la propriété des *trésors ;* il n'intéresse que les particuliers. D'après notre droit, l'exportation des antiquités est libre, et tous les

jours les œuvres anciennes du génie français, acquises par des étrangers, passent nos frontières ; jamais nous n'avons songé à déclarer qu'elles devaient être considérées comme une propriété nationale et, par suite, inaliénables pour leurs détenteurs.

« La loi grecque a pour sanction la confiscation. Est-ce qu'une pareille confiscation peut être accomplie hors du territoire grec ? La loi grecque ne parle que des objets qu'on aura *tenté* de faire sortir ; quant à ceux qu'on aura *réussi* à faire sortir, elle est muette, et pour cause... Me Durier conclut en estimant très fondées les objections de l'administration des Beaux-Arts contre tout appui prêté par la justice française à l'application, dans notre pays, de la loi grecque sur les antiquités. »

Tel est l'état de la question; nous noterons les nouveaux incidents qu'elle pourrait soulever et la solution qu'elle recevra.

Conformément à une délibération du Conseil municipal de Paris que nous avons enregistrée en son temps, un décret vient d'être rendu, qui autorise l'érection, sur le quai Conti, entre le palais Mazarin et celui de la Monnaie, d'une statue de Condorcet.

Le Comité des inscriptions parisiennes fit apposer, l'an dernier, sur la façade de la maison située à l'angle des rues de l'Arbre-Sec et de Rivoli, et portant le numéro 144 sur cette dernière, une plaque commémorative qui rappelle que sur l'emplacement occupé par cet immeuble s'élevait autrefois l'hôtel qu'habitait l'amiral de Coligny et où il fut assassiné dans la nuit de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572. La demeure de l'amiral portait le nom d'hôtel de Ponthieu et se trouvait dans la rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois, dénommée plus tard rue de Béthisy, et disparue aujourd'hui dans le tracé du prolongement de la rue de Rivoli.

Non loin de là se dresse l'Oratoire du Louvre, dont le chevet est séparé des arcades qui bordent cette voie, par un petit jardin de quelques mètres de superficie, sur l'emplacement duquel va être érigé un monument en l'honneur de l'amiral de Coligny. Il est l'œuvre de MM. Crauck, le sculpteur du fronton, récemment découvert, du nouveau musée du Luxembourg, et Georges Sellier, architecte; il est élevé par souscription publique et avec le concours de l'État.

Le 9 septembre dernier, Lorient célébrait, autour de la statue d'Auguste Brizeux, la fête de la littérature et de la poésie, trente ans après la mort du gracieux poète. L'inauguration de ce monument a été l'occasion de deux discours prononcés par les charmeurs par excellence, MM. Renan et Jules Simon, et d'une belle poésie de M. François Coppée.

M. Renan a caractérisé le génie de Brizeux avec l'art incomparable et le doux optimisme qui en lui est une des plus invincibles séductions de l'orateur : « Sa poétique était simple parcequ'elle était vraie, — a-t-il dit dans l'un des passages de son discours. Il aimait la vie avec ce qui la rend supportable, le goût du bien sous toutes les formes. Il n'était pas de ceux qui se vantent d'avoir tué le sommeil. Pour dormir, il n'avait pas besoin de ces narcotiques qui énervent plus que l'insomnie. Pour dormir, il n'avait besoin que de l'ombrage d'un chêne sur cette terre « où l'on peut vivre et mourir solitaire ». Il eut parfois des doutes; ses papiers vus après sa mort par des amis discrets en font foi; il condamna les feuilles où ils étaient déposés à rester inédites. Il est bien de lui ce vers si touchant :

Tous entendront ma voix, nul ne verra mes pleurs.

« La poésie et l'amour, ces voix d'un autre monde, ne l'abandonnèrent jamais. D'autres cueillirent les fleurs du mal; lui, il n'aima que les fleurs du bien, ce qui relève, ce qui console cette pauvre humanité trop portée à se calomnier. Son idéal est un temple ouvert à tous, et dont ne seraient exclus que « le lâche et le méchant ».

« Cette foi au bien le préserva des grandes erreurs modernes, le nihilisme, le pessimisme. Ce ne sont pas là précisément les maladies de notre race. La dose de foi robuste dont nous héritons, même réduite en nuages, nous soutient. Nous vivons de l'ombre d'une ombre. Nous n'avons rien épuisé, car jamais nous n'allons jusqu'au fond de la coupe. Voilà pourquoi nous sommes frais pour la vie, quand tant d'autres sont fatigués de vivre. Pour passer aux idées modernes, nous n'avons pas à nous convertir. Nous y portons notre sincérité religieuse, notre fidélité, et surtout, ce dont le siècle a le plus besoin, notre bon sens, notre honnêteté.

« Quand on est sûr d'avoir raison, on est doux contre l'injustice. Les temps furent très durs pour Brizeux. On n'accordait pas alors aux variétés provinciales un droit de cité aussi large qu'aujourd'hui dans la grande littérature générale de la France. Timide comme tous les Bretons, Brizeux cherchait à inaugurer quelque chose qui n'avait pas encore sa place au soleil officiel. Il fut peu compris. Il désira être de l'Académie, et l'Académie eut le tort de ne pas le nommer. Il resta toujours pauvre; mais il chanta jusqu'à la fin. Le confident de ses dernières heures, M. Saint-René Taillandier, a raconté comment il mourut avec l'assu-

rance d'un grand cœur, content de son œuvre, plein de foi, et proclamant hautement son aversion pour tous les pharisaïsmes, pour toutes les hypocrisies. »

A son tour, M. Jules Simon a évoqué en termes éloquents le souvenir de la vieille Bretagne dont les vers de Brizeux gardent surtout une empreinte idyllique, toute de tendresse et de mélancolie : « ...Sa place n'était pas avec les Tyrtées. Il n'était pas non plus le poète de nos côtes terribles où les druides ont jeté les pierres de Carnac comme des géants qui jouent aux osselets avec des quartiers de rochers. Il était fait pour t'entendre, ô douce voix de la faiblesse, pour faire résonner sous ses doigts la belle harpe d'or, où les notes tristes alternent avec les notes joyeuses :

Mais, ô calme riant des bois,
Revenez dans mes vers, adoucissez ma voix;
Faites aimer ce que je vois...
C'est là, de tous mes vers, la pieuse demande.
Esprits des champs et de la lande,
Versez en moi la paix pour que je la répande...
Hélas! je sais un chant d'amour,
Triste et gai tour à tour...
Toujours le beau nom de Marie
Se mêle au nom de ma patrie.

« Dans les plaines riantes de Naples, sur les bords du golfe enchanté, à deux pas du Pausilippe, il regrette son ciel brumeux, les chants doux et monotones qui ont bercé son enfance, les pèlerinages à la vierge du Folgoët, et les longs récits de la veillée, toujours les mêmes et toujours écoutés avec la même ardeur tranquille. Il semble qu'il ne se soit assis un instant à côté du tombeau de Virgile que pour revenir, avec des ailes plus grandes, au pays d'Arvor. Il rapporta d'Italie la légende des *Bretons*, qui complète son œuvre sans en changer le caractère. *Marie* est l'idylle du printemps, belle comme une fleur sauvage; les *Bretons* sont le fruit d'un art plus exercé et plus maître de lui, peut-être un peu plus attristé dans cette dernière œuvre par les déceptions de la vie et le pressentiment d'une mort prématurée. C'est toujours la Bretagne, avec ses paysages et ses hommes, décrite, comprise, expliquée, pénétrée dans sa tendresse profonde, dans sa calme et pieuse résignation, et dans l'inébranlable solidité de sa force morale. Quel est celui des compagnons de sa jeunesse qui ne retrouve, en le lisant, les chemins creux qu'il a parcourus il y a cinquante ans, les parfums qui embaumaient l'air, les jeunes cœurs sur lesquels il s'appuyait, et ces vieux cantiques entonnés le soir avec tant d'élan et de ferveur, dont les paroles aujourd'hui nous font sourire et dont le souvenir nous fait pleurer? Jamais évocation ne fut plus puissante et plus émouvante. On sent palpiter le cœur de la patrie.

« Voyez cependant : si Brizeux revenait au milieu de nous, le mouvement des cinquante dernières années le remplirait à la fois de joie et d'inquiétude. Le roc

séculaire a été fortement secoué. La civilisation moderne nous assaille de toutes parts ; elle fond sur nous comme une invincible armée, par les écoles, par les lois, par les chemins de fer, par l'industrie, par la langue ; elle emporte ces vieilles chansons que tu aimais, poète, cette langue bretonne que tu as parlée, et dans laquelle tu as composé des chants populaires ; elle jette au rebut ces costumes si longtemps portés par nos pères, comme des symboles de notre fidélité et de notre obstination nationales ; elle proscrit ces usages quatre fois séculaires auxquels nous tenions comme aux rites de la famille, et, pénétrant jusqu'à nos âmes, elle s'efforce d'entamer les vieilles croyances qui, chez nous au moins, identifiées à nos traditions et à nos luttes nationales, semblaient à jamais invincibles. La Bretagne est comme notre mont Saint-Michel, — *Saint-Michel au péril de la mer*, — à qui les flots faisaient une ceinture, et qu'une digue nouvellement construite rattache au continent, en augmentant sa richesse aux dépens de sa beauté... »

Dans sa statue, Brizeux est représenté, par M. Pierre Ogé, en une attitude rêveuse, assis sur un rocher, et drapé d'un ample manteau; les traits du visage sont d'une remarquable pureté : le poète, dans cette image, s'explique admirablement par son œuvre.

La vente des tableaux et objets d'art provenant du château de Chenonceaux, par suite de la déclaration de faillite de Mme Pelouze, a eu lieu à Tours; le résultat en a été désastreux. L'enchère la plus importante, n'a pas dépassé 2,500 francs : c'est le prix qu'a atteint un miroir en argent doré, orné de pierreries, de colonnettes en lapis-lazzuli et de chimères, ciselé par Fannière, et qui avait coûté 25,000 francs; un reliquaire italien du quinzième siècle, émaux, peintures sur verre et cristal de roche avec statuettes, n'a été vendu que 800 francs; une paire de flambeaux Renaissance, cristal de roche et émaux, 370 francs; un couvre-pieds satin rose piqué Louis XIII, 200 francs; un coffret italien, chêne, camées, lapis-lazuli garniture vieil argent, avec miniature, 400 francs; une tapisserie des Gobelins au petit point, représentant le *Chancelier d'Aguesseau*, en buste et mesurant 60 centimètres en hauteur sur 54 centimètres en largeur, a été vendue 1,005 francs; l'écritoire de Louise de Vaudemont, portant son chiffre, 520 fr.

Les tableaux ont eu moins de succès encore : le *Départ pour la chasse*, attribué à Cuyp et qui provenait de la collection Wilson, vendue en 1888, a été payé 500 francs; *Pan et Syrinx*, porté au catalogue comme une œuvre de Claude Lorrain, 405 francs ; le *Portrait de Catherine de Médicis*, attribué par le catalogue à Clouet, 1,700 francs, (c'est l'enchère la plus élevée à laquelle aient atteint les tableaux); le *Massacre des Innocents*, par Salvator Rosa, 1,600 francs;

Louis XIV à cheval, d'Antoine Van der Meulen, 725 francs; *Portrait de Gabrielle d'Estrées,* attribué à Clouet, 690 francs; *Paysage* attribué à Jacques Ruysdael, 730 francs; *Intérieur d'atelier,* par David Teniers, 510 francs. Nombre de toiles ont été adjugées à des prix variant de 300 à 10 francs. Il faut dire que la plupart des tableaux étaient d'une authenticité assez relative, ou ne pouvaient présenter un réel intérêt que pour le propriétaire qui se rendra acquéreur du château de Chenonceaux.

Dans une vente qui vient d'avoir lieu à Angers nous signalerons parmi les enchères : une écuelle et son plateau, argenterie de l'époque Louis XIV, 4,496 francs. Un canapé et quatre fauteuils, bois sculpté, époque Louis XVI, dont les tapisseries Louis XIV sont exécutées au point dit de Saint-Cyr, représentant Alexandre et la famille de Darius, 5,600 francs. Six fauteuils Louis XV, tapisserie au point, sujets mythologiques, 1,500 francs. Dix-neuf mètres de broderies de fabrique lombarde du seizième siècle, 2,120 francs. Deux panneaux d'Aubusson : *Retour de la pêche* et *Marchande de marrons,* 3,400 francs. Une serrure provenant de Saumur, dédiée au duc d'Orléans et offerte en 1789 par Ambroise Poux-Landry de Franche-Comté ; cette serrure, en cuivre doré et gravé, est ornée de fleurs de lis et des armes des d'Orléans ; elle a été vendue 499 francs.

A Munich, la vente de la galerie du comte de Salm-Reifferscheld, qui comprenait plusieurs œuvres importantes de l'École française, a donné les résultats suivants : un petit tableau de Troyon, représentant une vache, a été acquis au prix de 28,375 francs par le musée de Francfort; une étude par Diaz, le *Repos de la Nymphe,* 6,375 francs ; la *Mare,* par Jules Dupré, 10,750 francs; l'*Abreuvoir,* par Émile Van Marcke, 13,000 francs ; un *Paysage,* par Léon Richet, 2,750 francs; *Vache noire,* esquisse par Troyon, 4,000 francs ; la *Vanne,* par Troyon, 4,000 francs; une petite toile, *Venise,* par Ziem, 1,675 francs.

Outre ces tableaux, études pour la plupart, cette vente comprenait plusieurs toiles importantes de l'école allemande. En voyant les prix obtenus par les œuvres de l'école française, les marchands allemands, dit *Le Temps,* ont fait monter les tableaux de leurs compatriotes à des prix fort élevés. Signalons parmi ceux-ci le *Torrent,* par Achenbach, 33,875 francs ; *Château sur le Rhin,* par le même, 16,250 francs ; *Soleil couchant,* par Hildebrandt, 12,500 francs ; *Jérusalem,* par le même, 8,500 francs. Le musée de Zurich a soutenu le prix des œuvres de Calame ; deux tableaux de ce maître ont été adjugés, le premier, *Vue prise en Suisse,* 14,125 francs; le second, la *Cascade,* 9,500 francs. Cette vente a donné lieu à plusieurs incidents : d'un côté, plusieurs experts de Paris doublaient la mise à prix chaque fois qu'un tableau de l'école française était présenté, et, de

l'autre, les marchands allemands poussaient les enchères par mille marcs à la fois.

La vente de cette collection a atteint le total de 410,000 francs.

Autre nouvelle artistique d'Allemagne, rapportée par la *Gazette nationale :*

« Il parait que la collection la plus riche et la plus précieuse d'antiquités de l'Amérique du Sud, la collection Centeno à Cuzco, capitale de l'ancien empire des Incas, va devenir la propriété du Musée royal. Les pourparlers engagés à ce sujet, après avoir traîné en longueur pendant des années, auraient abouti. Cette collection a été embarquée à bord du navire allemand le *Kosmos.* »

M. Mac Lane, ministre des États-Unis à Paris, qui avait pris à cœur le désir qu'on lui avait exprimé que les œuvres des artistes français, possédées aux États-Unis, pussent figurer à l'Exposition de 1889 sans avoir à payer des droits à la réexportation aux États-Unis, vient d'obtenir du gouvernement américain une décision qui fait droit à cette demande.

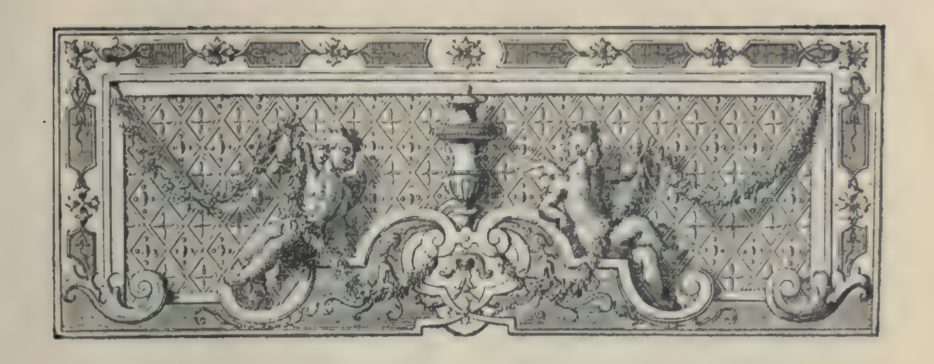
On annonce de Vienne la mort de l'un des meilleurs peintres autrichiens, Gustave Gaul, à l'âge de cinquante-trois ans. Comme portraitiste, il avait acquis une grande réputation; il avait été chargé d'exécuter des peintures décoratives dans plusieurs palais de Vienne.

Le sculpteur Prouha, qui vient de mourir à soixante-six ans, a été l'un des artistes les mieux doués de l'époque actuelle. Il disparaît après une longue carrière artistique, très honorablement remplie, mais sans que sa réputation, qui ne fut jamais à la hauteur de son talent, ait jamais dépassé le cercle assez restreint des seuls artistes et amateurs. Ses ouvrages se distinguent par de précieuses qualités de grâce et d'élégance et témoignent d'une ingénieuse et rare aptitude à trouver des effets décoratifs. Entre vingt œuvres charmantes, successivement exposées aux divers Salons, d'ailleurs rarement remarquées par le public et par la critique elle-même, nous citerons l'*Amour taillant son arc dans un laurier* et le *Passage de Vénus*. Pour la restauration de la cathédrale d'Albi, Prouha sculpta une innombrable série de statues et de motifs d'ornement; il est l'auteur de trois des cariatides colossales du théâtre de Monte-

Carlo, ainsi que des gigantesques odalisques indiennes, qui supportent le plafond de l'Éden-Théâtre, à Paris, et dans l'exécution desquelles il fit avec succès une curieuse tentative de sculpture polychrome.

Le mois dernier est mort à Bruxelles Edmond de Praetere, un animalier très estimé, dont les galeries du Roi et de l'État possèdent des œuvres remarquables par un travail consciencieux, lumineux et robuste.





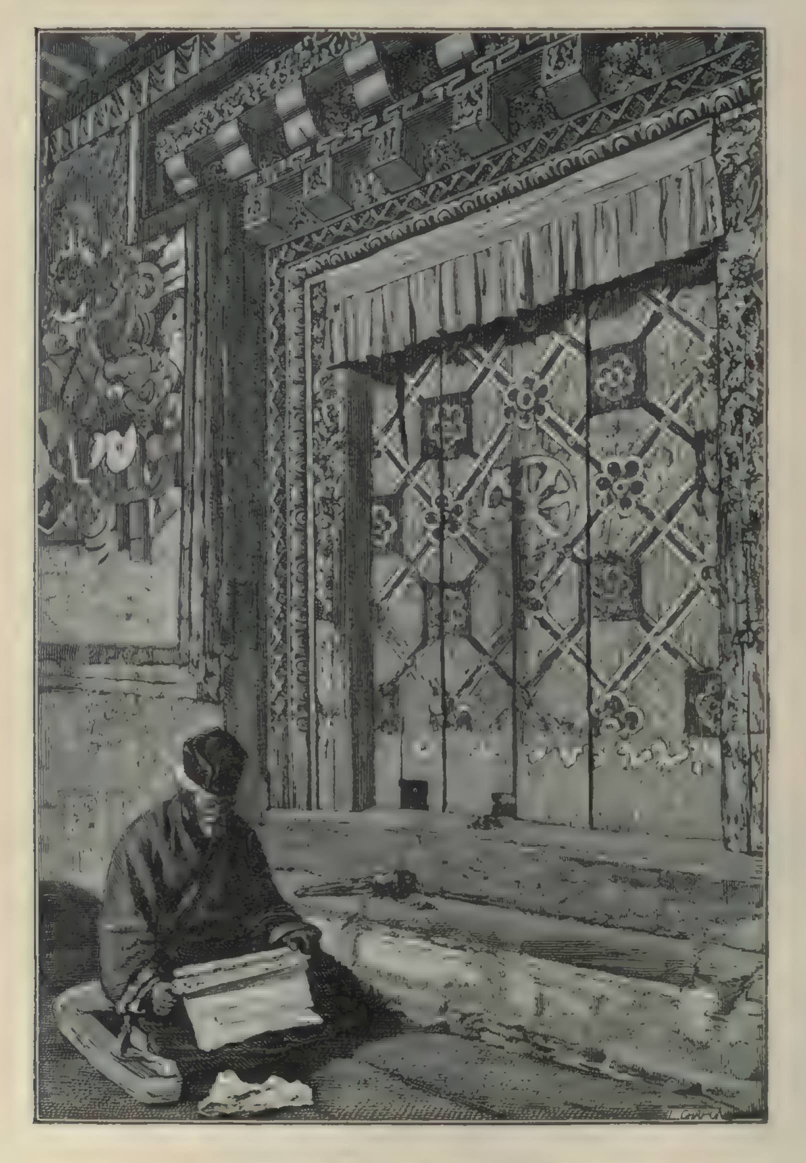
LES LIVRES

Souvenirs, par Vassili Vereschagin, illustrés par l'auteur; Paris, Savine.



Déja, au printemps dernier, le peintre Vereschagin nous avait montré, dans une exposition de ses œuvres au Cercle artistique et littéraire, les épisodes et les souvenirs de ses voyages en Orient et de la guerre turco-russe à laquelle, comme on le sait, il prit part autant en acteur qu'en spectateur, en soldat qu'en artiste. Avec quelques souvenirs de son enfance, les aventures de voyage et de guerre forment une auto-biographie complète de cette curieuse personnalité. Au sujet du livre de Vereschagin, il serait assurément hors de propos d'invoquer le cas de peintres tels qu'Eugène Fromentin, et plus récemment de Gustave Guillaumet qui, en donnant dans leurs écrits le commentaire de leur œuvre artistique, se sont revélés

écrivains de race. Les visées du peintre russe ne sont pas telles ; en son livre, nulle préoccupation littéraire, car l'auteur a manié le pinceau et le fusil plus



Porte d'un temple à Tassiding, dessin de Vereschagin

souvent que la plume, mais une saveur spéciale qui résulte de ce talent d'observation que montrent au plus haut degré ses études et ses tableaux, et cette sincérité d'émotion de celui qui a été témoin ou même acteur dans une aventure. Or, son existence presque entière est faite d'aventures, à part quelques périodes

rapides, au cours desquelles l'artiste subit l'impérieuse nécessité de se recueillir et aspire au calme de l'atelier pour exécuter ses œuvres les plus importantes, mais sans s'attarder à cette tache tôt remplie, grâce à l'étonnante habileté de main qu'il possède et parce que l'imagination y a, sans contredit, tout coordonné par avance.

Les chapitres du début racontent l'enfance du peintre avec d'abondants et curieux détails sur les mœurs intimes en Russie. De la vie de tout artiste quelque peu réputé on aime volontiers à citer les premiers incidents qui semblent augurer sa vocation. Celle de Vereschagin se manifesta de la façon qu'il rapporte :



Un poney, dessin de Vereschagin

« La première œuvre d'art, dit-il, qui fit impression sur moi fut l'image d'une troïka poursuivie par des loups : cette image était représentée sur le mouchoir de la niania, mouchoir qu'elle avait acheté à un marchand ambulant. Toutes les années, régulièrement, ce marchand apportait sur deux ou trois charrettes, absolument de tout, depuis des aiguilles et des boutons jusqu'à des images sur toile de tille : Souvarov, Bagration, Koutousov, surtout ce dernier, ôtant son chapeau devant l'aigle planant. Toutes ces images me plaisaient vivement et m'inspiraient le désir de produire quelque chose d'analogue; mais la troïka, sans doute par le dramatique du sujet, me frappait davantage. » Cette préférence sitôt marquée pour ce genre de sujets n'est-elle pas bien caractéristique chez le futur auteur des tableaux de la guerre turco-russe, de la *Halte de prisonniers*,



Piquet de soldats russes sur le Danube, dessin de Vereschagin

et des *Exécutions* chez les Romains, dans l'Inde anglaise et en Russie? Et il ajoute : « Je copiai l'image en entier, avec les loups et les voyageurs qui tirent dessus, et les arbres couverts de neige; je la copiai très vite et si exactement que la niania, papa, maman, nombre d'amis en furent surpris et me félicitèrent, sans qu'il vint à personne l'idée qu'en présence de pareilles dispositions il ne serait pas mauvais de me donner une instruction artistique; un fils de nobles de la vieille roche, du sixième livre généalogique, être un artiste peintre, quelle honte! » Aussi, plus tard, quand il eût huit ans, le précoce dessinateur fut-il placé dans le corps des cadets d'Alexandre à Tzarskoié-Selo.

Ce n'est que fort longtemps après que Vereschagin put enfin s'adonner à ses goûts préférés. Un séjour de deux ans dans l'Inde, employés à des voyages et des excursions, lui fournit une ample moisson de notes et de documents, et surtout une inappréciable collection d'esquisses peintes qui ont formé l'appoint le plus important de la dernière exposition faite à Paris par Vereschagin. Le récit de ses voyages dans l'Inde offre un attrait tout spécial par les péripéties souvent périlleuses que dût traverser la petite caravane, composée du peintre, de sa femme et des guides et porteurs recrutés par eux dans les diverses régions qu'ils parcouraient. Il est difficile de s'imaginer au prix de quelles fatigues et de quels mécomptes les voyageurs parvenaient à satisfaire leur curiosité et à amasser leur bagage artistique. Mais la lecture de quelques pages du livre et aussi les études rapportées de là-bas, disent quelles incomparables compensations il y eut pour eux dans les sites et les monuments de ces merveilleux pays, que Vereschagin nous a montrés en grand nombre à son exposition du mois d'avril dernier.

A la relation du voyage dans l'Inde succède, dans ces *Souvenirs,* le récit de la guerre turco-russe ou plutôt des événements auxquels l'artiste prit une part personnelle. Ce n'est pas là le fragment le moins émouvant du livre. Avec la même sincérité et la même bonhomie qu'il a mise à parler de son enfance et de ses voyages, il raconte les faits d'armes dans lesquels il a eu son rôle de soldat et d'observateur. Quand la guerre éclata entre la Russie et la Turquie, il y avait à peine un an qu'il était de retour en Europe, souffrant d'une affection du foie et de l'estomac et atteint de fièvres intermittentes ; laissant là ses tableaux commencés, sans plus se préoccuper de rétablir sa santé, notre artiste se dirigea en toute hâte vers le théâtre des opérations : quelle plus belle occasion pouvait s'offrir pour son humeur aventureuse et curieuse, qu'une guerre européenne régulière ? Sa situation dans la haute société de son pays et ses relations dans le monde militaire lui permirent de profiter de toutes les occasions qui se présentaient de se trouver au premier plan. Il faut lire cette partie de l'ouvrage où la sincérité et la simplicité du narrateur atteignent à une véritable éloquence, lorsqu'il raconte l'attaque, à laquelle il participa, d'un

monitor turc sur le Danube. Les combats d'infanterie de Plevna et des Balkans, où il se trouva en compagnie des généraux Skobeleff et Gourko, l'entrée à Andrinople à la tête du détachement de cavalerie de son ami le général Strukoff, ne sont pas moins attachants, de même que les portraits de Skobeleff et de Tourguénieff qui terminent le livre. Vereschagin a vécu dans l'intimité de ces deux personnalités auxquelles on s'est si curieusement intéressé dans notre pays. Ces deux chapitres ne contribueront pas peu à les faire connaître exactement l'une et l'autre.

L'illustration du livre a été faite par l'auteur lui-même, par conséquent de façon extrêmement intéressante ; il n'est pas besoin d'insister sur le double mérite d'exactitude et de rendu de ces dessins qui ne sont, d'ailleurs, que la reproduction des tableaux et des études que le peintre a rapportés de ses diverses expéditions.

Cyniques, roman par Georges Beaume ; Paris, A. Piaget.

Ce livre, qui est l'œuvre de début d'un jeune romancier, est une étude achevée et fort réussie de caractères singuliers, choisis parmi les campagnards du Quercy ; étude faite d'après nature, certainement, et avec une vérité d'observation qui n'en est pas le moindre mérite. On y retrouve les qualités originales des écrivains naturalistes, sans les défauts habituels, c'est-à-dire sans les excès, les bizarreries de langage qu'on est en droit de leur reprocher. Çà et là, pourtant, quelques termes manifestement empruntés aux idiomes du crû, viennent bien déconcerter le lecteur pour qui une désinence française ne suffit pas à les naturaliser et moins encore à en expliquer le sens. Mais cette erreur d'un méridional convaincu n'est pas pour déparer un livre consciencieusement fait, écrit dans un style concis, nerveux, d'une originalité et d'une verve entraînantes, avec un coloris puissant, et que les délicats liront jusqu'au bout sans se lasser.

Si nous voulions donner, non une analyse, mais un aperçu de la conception du roman de M. Beaume, nous le pourrions faire en quelques lignes, parce que le plan en est d'une grande simplicité. Cela n'empêche que l'auteur sait donner à son sujet un vif intérêt quand il nous peint ce type de paysan que la misère a rendu âpre au gain, avide d'écus et dépravé au point de considérer comme une affaire toute simple et une bonne affaire de livrer sa propre fille à la passion du châtelain du pays, un jeune homme riche, las, dégouté, blasé d'amour, ou plutôt qui se croit blasé et qui s'éprend, jusqu'à l'épouser, d'une gardeuse d'oies, fillette toute naïve et quelque peu sauvage, qui a des impudeurs inconscientes et des révoltes de vertu, des instincts d'honnêteté étouffés

dans un tempérament robuste, vigoureux, à laquelle on s'intéresse du premier coup, tant elle est vraie. Mais ce serait en trop dire ou n'en pas dire assez que de vouloir en quelques lignes faire connaître plus intimement le livre de M. Beaume. Nous pensons qu'il vaut mieux nous borner à le signaler comme une œuvre appelée, sinon à faire beaucoup de bruit, du moins — ce qui vaut peut-être mieux — à un véritable et légitime succès littéraire.

La Comédie italienne, poésies par Théodore Maurer ; Paris, Lemerre.

Ils sont là tous, en troupe joyeuse, comme sur les tréteaux de la parade, les pimpants et immortels comédiens, Pierrot, Colombine, Arlequin, Cassandre, Scapin, Polichinelle, etc., merveilleusement attifés de rimes étincelantes. La fantaisie d'un poète délicat et ingénieux s'est plue à nous les représenter dans de légers croquis, soulignant le caractère de chacun d'une touche fine, spirituelle et gaie, où parfois doucement perce un accent mélancolique et ému. Un parfum de madrigal et d'élégance raffinée, qui rappelle les scènes galantes du dix-huitième siècle, s'allie à ce que la poésie moderne a de plus recherché dans le sentiment et dans l'expression. Ne fait-elle pas songer à Watteau, cette *Fête sicilienne* ?

L'eau vive, jasant parmi la rocaille,
Mêle au rythme lent de la passacaille,
Un bruit de grelots.
Les galants musqués, les dames pimpantes
Échangent, assis au versant des pentes,
Des propos falots.

Et d'autres suivant la molle cadence
Du double pipeau qui mène la danse,
Vont d'un pas léger.
L'amour captieux dans les cœurs fermente :
On devient l'amant, on devient l'amante
Sans presque y songer.

Mais un page bleu, grisé d'alicante,
Les cheveux au vent, l'allure fringante,
Les lèvres en feu,
Baise tour à tour, que l'on rie ou gronde,
Et brune danseuse et danseuse blonde
A qui plaît ce jeu.

L'espiègle se glisse au milieu des couples ;
Faisant des colliers de ses deux bras souples,
Embrassant toujours ;
Surpris de trouver si peu de farouches,
Et de caresser à toutes les bouches
Le même velours.

En artiste sûr de son outil, l'auteur avec un souverain caprice et une parfaite aisance se joue des rythmes les plus divers et les plus compliqués ; et pour reconnaître en lui un digne élève de M. de Banville, il n'est pas besoin de s'arrêter à l'invocation liminaire au maître poète. Il y a, d'ailleurs, dans ce petit recueil dont les gourmets littéraires feront leur régal, un certain ragoût d'originalité qui domine et éloigne toute idée de pastiche et d'imitation. Lisez plutôt ces *Noctambules*, frappés au bon coin, si je ne m'abuse :

Aux sept clous d'or de la Grande-Ourse
L'ombre append ses voiles.
                                        Tous ceux
Que le plein midi laisse oiseux,
Amants, filous — gens de ressource —
Commencent leur nocturne course.
C'est l'heure où sortent de chez eux,
Comme s'ils marchaient sur des œufs,
Voleurs de cœurs, coupeurs de bourse.



Le Directeur-Gerant : Jean Alboize.

LE MANS — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LE VICOMTE BOTH DE TAUZIA

Août 1888.



ETTE fois, mes amis, nous voilà bien battus de l'aile du corbeau; nous avons perdu celui d'entre nous qui valait le mieux, et savait le mieux, par sa bonne grâce et sa solidité naturelles, s'attacher sans retour ceux qui l'avaient hanté. De celui-là on ne peut dire qu'il ait cherché des amis, encore moins qu'il ait courtisé les puissants : il avait horreur du bruit et de l'intrigue; c'était un stoïque à sa façon que cet aimable compagnon à la libre parole, fine fleur de probité, de droiture simple, de délicatesse et d'honneur, agrémentée de cette avenance gaie et riante, particulière à ceux de son pays de Bordeaux. Sa force était dans sa franchise et sa fierté native ; son charme dans les manières courtoises, dans les sentiments relevés qu'il tenait de son éducation de famille, et qui le maintinrent toujours noblement, quoique avec une fortune des plus étroites, au niveau de familiarité et d'égalité parfaites, presque de protection fraternelle, avec les plus grands noms de sa riche province auxquels l'unissaient ses relations d'enfance.

Laissez-moi, pour mon propre soulagement, laissez-moi vous en parler à l'aise. Aussi bien, dire adieu à Tauzia, c'est pour moi dire adieu à notre vieux palais du

(1) Voir *L'Artiste* de 1883 à 1888, *passim.*

Louvre et parcourir une dernière fois avec lui, comme il nous arrivait si souvent à la fin du jour, après la foule partie, ses galeries et ses corridors. — Certes, le Louvre ne mourra pas avec nous. Bien d'autres générations viendront de conservateurs et de conservateurs-adjoints, qui, pour satisfaire un public enclin à d'autres visées d'art, s'ingénieront à modifier les traditions anciennes et s'inciteront à imaginer des applications nouvelles de la curiosité humaine et de l'érudition. C'est pourquoi, s'il est vrai que la période de M. de Nieuwerkerke ait fait preuve dans l'administration de nos musées, d'une certaine unité, je voudrais, après avoir raconté jadis ce que furent ses deux premiers conservateurs de la peinture, Villot et Reiset, montrer sans trop de hâte et au hasard de la plume et sans compter mes mots, ce que fut Tauzia, le dernier fruit de cette direction.

En 1855, nous préparions l'Exposition Universelle des Beaux-Arts, au bout de l'avenue Montaigne ; les jours se précipitaient, la besogne était lourde et compliquée : j'avais à parer à la fois au placement de la peinture et de la sculpture françaises. L'un des attachés à cette exposition dont le personnel avait été, comme d'ordinaire, rassemblé de ci et de là, fort au hasard, s'en vint un jour à moi, me demandant de vouloir bien l'utiliser, car M. de Mercey ne lui avait pas assigné de tâche assez définie. C'était un jeune homme, aux allures simples et de bonne compagnie, très attirant de prime abord, quoique fort réservé, et que je fus enchanté d'embrigader avec moi pour le classement de nos sculptures. Nature fine, élégante et distinguée, de ceux qui sont nés pour commander sans cris ni agitation, bon œil déjà tout préparé d'instinct à sa corvée, en quelques jours il fit notre conquête à tous. C'est de là que date son intimité avec Alfred Arago, qui était chargé des relations de cette exposition avec les commissaires étrangers, pendant que m'incombaient les aménagements de notre école nationale. Je ne tardai pas à savoir que c'était par l'intervention de M. de Nieuwerkerke que Tauzia était entré dans la bizarre cohue qui fonctionnait là. Il était fils d'un ardent royaliste, adjoint à la mairie de Bordeaux, l'un des promoteurs du mouvement de 1814, et à qui cette ville avait donné mission de porter, en Angleterre, au roi Louis XVIII, les clefs de la cité fidèle : Madame la Duchesse d'Angoulême, l'héroïne de Bordeaux en 1815, qui depuis lors n'avait cessé de s'intéresser à la famille de Tauzia, l'avait, dans les dernières années de sa vie, recommandé à la famille d'Armaillé ; Louis d'Armaillé, déjà lié avec Léonce de Tauzia, avait en même temps qu'un autre ami, Delarue, fait connaître à Mme la Comtesse d'Armaillé la mère, le grand désir du jeune homme d'être attaché aux Musées. Lui-même en avait fait la demande officielle dès 1852, et le cardinal Donnet l'avait apostillée en 1853. Mme d'Armaillé, parente de Nieuwerkerke, avait prié le directeur général de caser au Louvre son protégé bordelais. M. de Nieuwerkerke avait promis sa bonne volonté, mais en attendant qu'il trouvât le moment favorable pour sa propre maison, il avait obtenu de Mercey qu'il enrolât à l'avenue Montaigne

son futur employé; c'est de cette façon que Tauzia, le compagnon de plaisirs des fils les mieux nés de l'aristocratie de Guyenne et de Périgord, se voyait brusquement, et quasi sans se douter du mélange, le confrère fort dépaysé d'un parent du roi de Lahore, du docteur Tronsin-Dumersan, le futur confident de M. Thiers, voire de gens de pire acabit; mais enfin à travers ces broussailles, il était, par les expositions, comme Clément de Ris et Darcel, sur le grand chemin du Louvre: il ne fallait plus que prendre patience. Nieuwerkerke ne pouvait d'ailleurs qu'être bien disposé envers le descendant d'une famille qui, comme la sienne, était originaire de Hollande, et s'était, comme la sienne, fixée en France au commencement du XVIII[e] siècle, après avoir fourni à son pays l'un de ses grands personnages, Pierre Both, le premier gouverneur de Batavia et des Indes Néerlandaises (1610-1614). On voyait dans la galerie de lord Northwick, un portrait célèbre de P. Both, par Alb. Cuyp. Il y était représenté avec sa femme et un nègre qui tient un parasol; au fond sur la mer, une flotte hollandaise. — Mais comment notre vicomte Both de Tauzia était-il venu à se prendre de goût pour les choses d'art qui devaient remplir et passionner sa vie? Il nous parlait toujours en riant de ses études dans les ateliers de Catrufo et de Tourneux. J'ai interrogé sur ses années de jeunesse la mémoire de son plus fidèle camarade de ce temps-là, L. Delarue, dont le brave cœur, très digne et très haut, a toujours battu à l'unisson du sien. Je n'en sais qu'un autre pour lequel il gardât un égal attachement d'ancienne date, c'était Th. de Lajarte, le musicien érudit que nous connaissons tous, et puis aussi Chabouillet, du cabinet des médailles, que je trouve en décembre 1851, demandant à Nieuwerkerke la permission d'amener son ami de Tauzia, aux fameuses soirées du Louvre. J'entendais aussi revenir souvent, dans leurs causeries avec Delarue, les noms de deux autres camarades, Amédée Hennequin, que ses amis perdirent en 1859; celui-ci était fils de l'ancien et très éloquent député légitimiste, et je l'avais rencontré une fois avec Tauzia, juste assez pour apprécier son « âme élevée, délicate et timide »; l'autre était Destouches, mort en Algérie en 1886 et à qui Gustave Moreau et Delarue avaient fait leurs adieux quelques mois avant. — Pour en revenir à la famille de notre Tauzia, cette famille qui lui avait mis aux veines toutes les délicatesses et la fermeté de son cœur, et à laquelle, avec la plus noble discrétion et le plus absolu désintéressement, il dévoua sa vie entière, — son père renonça naturellement, en 1830, lors du départ de ses princes, aux fonctions que lui avait confiées la Restauration, et mourut quelques années après, ne laissant à sa veuve et à ses deux enfants que les ressources les plus modestes. « C'était un homme d'allures, de sentiments et de goûts distingués, et son fils a bien des fois regretté plus tard la dispersion de la belle bibliothèque paternelle, très littérairement composée. » Il habitait, dès 1830, cette maison au n° 2 de la rue Jean-Goujon, qui pouvait passer alors pour la fin de Paris, car les collégiens de mon âge que l'on menait, quelques années après, prendre leurs ébats dans ce coin mal planté et boueux des

Champs-Élysées, ne voyaient dans ce quartier désert qu'une bordure d'habitations de bien simple apparence, rien qui pût jamais faire prévoir les magnificences d'aujourd'hui. C'est cependant en cette maison qu'aura vécu près de soixante ans, rare bail dans la vie de notre siècle, la famille de notre ami, et qu'ils y auront vécu dans la plus digne et la plus respectable des retraites. « Vous avez connu la mère, me rappelait encore Delarue, femme d'une simplicité évangélique, pleine d'amour et de dévouement pour ses enfants et petits-enfants. — Vous avez aussi connu la sœur, pleine d'affabilité et de droiture, et c'était vraiment quelque chose de consolateur et de rafraîchissant que l'affection entière, dévouée, sans phrases, de ces trois êtres. — Quant à son beau-frère, le commandant d'État-major Lefebvre de Rumfort, c'était un homme instruit, modeste, d'un mérite solide, quelquefois méconnu et qui périt, le seul de son corps, à l'assaut de Sébastopol. » M. de Rumfort avait été lié jadis avec le peintre Pils, et c'est pourquoi Tauzia conserva toujours pour cet habile artiste, le meilleur des hommes, une amitié particulière. — « Tout en gardant son domicile à Paris, la famille faisait de fréquents séjours à Parempuyre (près de Blanquefort), et la première jeunesse de notre ami se passa à Bordeaux, où il fit ses études avec cette facilité méridionale qui n'a rien de pédantesque. Quand il vint à Paris, avec la vague intention de s'y faire une carrière, il crut devoir aller chez Tourneux, et je ne crois pas qu'il y ait couvert beaucoup de toiles. — A cette époque, ajoute Delarue, j'étais membre honoraire d'un atelier libre, dont le titulaire était le fils du compositeur Catrufo. C'était un homme qui avait eu plus que des promesses de talent, mais que l'abus du plaisir avait rendu versatile, paradoxal et assez semblable, quant au fond, au comédien La Rancune du *Roman comique*, bref très dangereux pour des jeunes gens. Il avait un ami, M. de Langalerie, mort conservateur du musée d'Orléans. Langalerie introduisit Tauzia, son cousin, chez Catrufo, et Tauzia fut plus sensible aux agréments de la compagnie qu'aux démonstrations intermittentes du professeur. Il n'avait point perdu son accent méridional. La bonne grâce de son caractère et sa générosité de camarade lui gagnèrent, sans désemparer, le suffrage de tous. Ses rapports étaient d'ailleurs d'une entière sûreté, n'avaient rien de banal et ne s'établissaient de sa part qu'à bon escient. » — Cette bonne grâce, cette générosité, cette sûreté de rapports, ne s'établissant que sans banalité et à bon escient, ce qu'en un mot il avait apporté de Parempuyre et de Bordeaux dans les ateliers romantiques de Tourneux et de Catrufo, où il avait pu d'ailleurs se familiariser avec les noms les plus populaires de nos artistes contemporains, il les gardera toute sa vie, et notre Tauzia,a vec « sa facilité aimable dans les *juvenilia* », avec ses délicatesses chatouilleuses d'honneur et de probité, est déjà là tout entier. Mais, Dieu merci, il put encore exercer et façonner son goût à une autre école, et sur un tout autre ordre d'objets d'art. Il était, je l'ai dit, l'intime compagnon du comte L. d'Armaillé. Celui-ci, l'un des

plus fins et des plus expérimentés connaisseurs que son monde ait fournis à la haute curiosité, n'avait point son rival, si ce n'est peut-être du Sommerard, pour dépister et conquérir de belles armes, de beaux bronzes, de superbes candélabres, de brillantes étoffes, des meubles et ustensiles de mobilier incomparables, coffres et bahuts, cadres et miroirs, particulièrement du xvi[e] au xviii[e] siècle. Il avait le génie de l'échange, dès que son goût s'était lassé et qu'il rencontrait mieux à son caprice chez ses fournisseurs ou les amateurs voisins. On peut dire que, par le renouvellement perpétuel de son cabinet, toutes les belles choses de la curiosité et les plus précieuses qui ont eu cours chez les plus magnifiques collectionneurs de meubles, depuis 1850 jusqu'en 1875, avaient passé par les mains de ce chercheur passionné et inconstant, et dont l'œil était si sûr. Il reconnaissait avec un flair singulier, comme Longpérier pour les antiques, les trucs et les réparations des faussaires et des restaurateurs, et savait rencontrer dans les coins les plus ignorés de Paris, les ouvriers les plus habiles à monter et remettre en état ses trouvailles sur les socles de plus belles matières. Tauzia, initié par lui, avait pris goût à cette chasse au bibelot de bon goût, et la première fois que je fus conduit par notre ami dans son petit appartement de la rue J.-Goujon, je fus étonné d'y voir sur ses murs et ses meubles, mêlés à des souvenirs de famille, nombre d'objets de petite importance, c'est vrai, — ses ressources ne lui permettaient pas mieux, — mais choisis dans tous les genres de la curiosité, chinoiseries, terres cuites, menus bronzes ou biscuits du xviii[e] siècle, avec un discernement qui montrait la finesse native du chercheur. Bientôt, quand se transformera l'objet de ses études et de ses prédilections, il apportera aux peintures et aux dessins, avec ses yeux d'une force si pénétrante, le même don de trier le bon d'avec le médiocre, et d'indiquer les parties restaurées ou vraiment pures dans les œuvres les plus vantées des maîtres.

Il va sans dire que M. de Nieuwerkerke ne me refusa pas d'introduire Tauzia dans le personnel de l'exposition de 1857, alors que, pour les salons annuels, nous prenions possession du palais des Champs-Elysées. Son apprentissage était fait par l'exposition de 1855, et naturellement je le chargeai du placement des sculptures. Ne connaissait-il pas déjà, par 1855, tout ce monde particulier des sculpteurs, les grands et les petits, les méritants et les malcommodes ? Il sut très bien s'entendre avec eux et leurs exigences, décora à merveille cette nef immense du jardin, où les statues s'encadraient pour la première fois dans les massifs d'arbustes et de verdure et les fleurs exposées par la Société d'horticulture ; et il fut désormais, gaiement, allégrement, jusqu'en 1866, l'homme de la sculpture. J'entends encore Artaud, notre garçon de bureau, entre-bâillant la porte de la cabine où nous prenions, loin des visiteurs importuns, ces joyeux déjeuners dont j'ai parlé à propos de Clément de Ris, et disant discrètement à Tauzia, avec son sourire équivoque de guide des étrangers dans les grands

hôtels : « La Vénus que M. le vicomte attendait est arrivée. » Parfois il suppléait, à la peinture, les secrétaires du jury d'admission, et c'est alors qu'il commença à établir, avec les peintres les plus intelligents de notre école, des relations qui devinrent plus intimes encore et tout à fait familières, quand, quelques années plus tard, il me parut juste et convenable de l'appeler, lui le conservateur des peintures du Louvre, parmi les membres de ce jury, où il comptait déjà tant d'amis et qui firent toujours fête à sa bonne humeur, bien qu'il gouaillât volontiers leur indulgence, et ne se fit pas faute, avec sa franchise primesautière et son tempérament de tradition, de railler les contempteurs du dessin, et les plus extravagants entre les jeunes maîtres du « plein air ».

C'est le 15 juillet 1858, que Tauzia fut enfin nommé expéditionnaire au Louvre, et au Louvre il appartint durant trente ans et quatre jours. Il n'eut son titre d'attaché aux dessins que le 1er janvier 1861 ; mais il n'avait pas attendu jusque-là pour commencer auprès de M. Reiset cet apprentissage intime, familier, qui devait plus tard en faire le seul digne de succéder à son maître. Le disciple attentif et délié, avait le goût fin, l'esprit tout préparé à s'attacher aux œuvres des plus pures époques, la mémoire des yeux excellente ; ils s'entendaient à demi-mot, et c'était plaisir de voir comme l'enseignement de l'un entrait dans l'autre, mais lumineusement, sans routine, et par libre persuasion, sans lui rien faire perdre de sa propre initiative. Je n'en veux pour exemple que le volume fameux des dessins de Léonard. Il est certain que M. Reiset s'était senti bien souvent fort gêné dans son instinct par l'attribution traditionnelle de toutes ces études à Léonard. Ce fut toutefois l'élève qui le premier en vint à signaler au maître les raisons empruntées à je ne sais quels détails de médailles et de blason, et qui lui faisaient restituer la plupart des dessins du volume Vallardi au Pisanello, ne laissant à Léonard qu'un nombre limité de morceaux exquis, — et ce fut là une jolie trouvaille. — Pendant quinze ans, ont-ils assez, de compagnie, M. Reiset et Tauzia, feuilleté et refeuilleté ces trente-six mille dessins du Louvre, qui tous avaient passé déjà à trois reprises successives par les mains de M. Reiset, particulièrement ce coin à surprises et mystères qui provoquait entre eux tant d'hypothèses et de discussions, tant de rappels de souvenirs d'œuvres vues par delà les monts; — je veux parler des primitifs de l'école italienne.

M. de Nieuwerkerke, voyant comme se développait au Louvre cet apprenti conservateur, eut le bon esprit de favoriser Tauzia de quelques missions d'études, qui lui permirent de visiter l'Angleterre, l'Allemagne, la Belgique et la Hollande, et de fouiller à diverses reprises l'Italie dans tous ses coins, dans ses grandes et ses petites villes; je ne parle pas de notre voyage en Espagne avec M. Reiset. En Italie, avec son bon abord et son entrain naturels, il se mit en relation avec tous les conservateurs, et les amateurs et les marchands les plus habiles et les mieux renseignés de Milan, de Venise, de Florence et de Rome,

et ce sont eux qui plus tard le servirent si affablement dans ses négociations pour l'achat et l'entrée en France des tableaux et des fresques dont eux-mêmes lui avaient révélé les bons nids. Personne ne savait mieux, tout en gardant sa tenue porte-respect, leur parler leur langage et deviner leurs détours, et se familiariser avec leur entourage et leurs cachoteries de compères, et de combien on pouvait en rabattre avec eux; et quand ils venaient à Paris, leur première visite était pour le cabinet de l'aimable homme dont ils savaient la compétence déliée, et il les tenait en haleine pour une acquisition future. Dans ses premières allées et venues à travers l'Italie, il n'avait tout d'abord fréquenté leurs magasins que pour y faire trouvaille, en quelque coin, d'une miniature de haut goût ou d'un joli fragment de panneau ou de bas-relief de son cher xve siècle, pour sa propre collectionnette (1). Mais ce qu'il rapportait en abondance de telles missions, c'étaient des carnets chargés de notes, vrai grimoire à pattes de mouche, dans lequel lui seul se pouvait reconnaître, mais qu'il reconsulta volontiers toute sa vie, car il n'y avait consigné que les observations les plus nettes et les plus précises sur les descriptions et les signatures des tableaux, fresques ou dessins des maîtres, et entre autres tout ce qu'il fallait pour une excellente étude sur les grands miniaturistes italiens du xve siècle. Nous en avons tous griffonné de la sorte au cours de nos tournées, et le destin de ces pauvres carnets est de périr inutiles avec nous en laissant indéchiffrables le meilleur de nos souvenirs, les projets de nos meilleurs travaux. Mais ceux-ci étaient plus précieux que les nôtres, et il les faudra regretter davantage, car ils

(1) Par une certaine dignité particulière au respect de son nom, qui n'aimait pas le marchandage, et par dévouement absolu pour les siens, il avait de bonne heure renoncé à se faire à lui-même une famille. Tout ce qu'il avait et put acquérir, il le consacra à sa sœur, puis à son neveu et à sa nièce qu'il aimait tendrement et sur lesquels il ne cessa de veiller, non comme un oncle, mais comme un frère aîné. Vint un jour où dans leur intérêt il crut devoir se séparer de la charmante collection qu'il s'était faite peu à peu et à petits deniers, au cours de ses voyages d'Italie et chez nos marchands de curiosités de Paris. Ce cabinet de la rue Jean-Goujon, d'où la vue, par delà les massifs des Champs-Élysées, par delà le palais des expositions où il s'était avec nous agité si longtemps, s'étendait vers les Tuileries et les verdures des quais et du Palais-Bourbon, et s'en allait vers les flèches de Sainte-Clotilde et de la Sainte-Chapelle et les tours de Notre-Dame et de Saint-Sulpice et la coupole du Panthéon, ce cabinet aux fenêtres fleuries, il en avait couvert les murailles d'un choix d'œuvres qu'eussent enviées les plus riches amateurs; je ne me rappelle à distance qu'un fragment en stuc de la chaire de Prato, un groupe d'enfants par le Donatello, une superbe fresque italienne du commencement du xvie siècle, figure assise d'enfant écrivant, des panneaux de cassone de l'école de Florence ou de Ferrare, une énergique petite figure de Saint de Crivelli, des morceaux charmants de l'école de Sienne, de beaux bronzes florentins, et surtout des pages extrêmement fines et brillantes des miniaturistes les plus habiles de l'Italie et de la France en leur plus belle époque. C'était devenu un trésor dépassant la mesure de ce qu'il se croyait permis de réserver pour le plaisir de ses yeux; son ami d'Armaillé en négocia l'acquisition auprès de sir Richard Wallace; celui-ci en fit expédier à Londres les caisses que l'on crut perdues pendant la traversée, et Yriarte, chargé de cataloguer les collections de sir Richard, doit bien connaître ce joli assemblage formé par un homme de goût.

racontaient toute l'Italie, et tous les secrets des plus fameuses galeries, et bibliothèques à manuscrits et cabinets de dessins de l'Europe. Toutefois, au retour de chacune de ses missions, Tauzia ne manquait pas de rédiger à l'adresse du directeur général des musées, un rapport contenant le plus gros et le plus intéressant de ses remarques, et ses rapports étaient, selon l'usage, classés dans les archives du Louvre. Quand, en 1877, je fondai, à la direction des Beaux-Arts, le *Bulletin des Beaux-Arts*, j'eus l'idée d'y publier les meilleurs rapports de nos missionnaires du Louvre, et tout d'abord je songeai à ceux de Tauzia. Mais aussitôt il se récria avec horreur, déclarant que ses rapports n'étaient nullement faits pour cette publicité, et qu'ils étaient trop incomplets, et qu'il aurait tout à y revoir, et devant la répugnance de l'homme pour la lettre imprimée, il me fallut bien renoncer à mon beau projet.

La première affaire d'importance que M. de Nieuwerkerke confia à l'adresse et aux bonnes façons de gentleman de Tauzia, car ici les secondes étaient pour le moins aussi nécessaires que la première, ce fut d'aller à Milan, en 1867, conclure la négociation entamée par le Louvre, à propos des fresques de Luini, avec les héritiers du duc Antonio Litta Visconti Arese. Tauzia s'en tira tout à son honneur, régla à souhait et au gré de la famille les arrangements pécuniaires, surveilla avec un soin parfait les très délicats emballages et le transport de cette lourde cargaison, et put enfin les remettre à Paris entre les mains du surintendant et de M. Reiset; ils en décorèrent la petite salle, soigneusement aménagée à cette intention par Lefuel, et où nous les voyons encore; c'était une manière d'introduction que devaient présenter là les fresques, d'un caractère plus robuste et un peu fruste, au choix des merveilles du Louvre, réunies dans le Grand Salon. Dix ans plus tard, Tauzia lui-même a pu en donner la description, très brève selon sa manière, dans sa *Notice des tableaux des Ecoles d'Italie et d'Espagne;* mais il s'est bien gardé de dire la part qu'il avait eue à leur introduction dans le Louvre.

L'étude et l'amour de l'Italie ont tenu tant de place dans la vie de Tauzia, que je me demande si, sans tenir compte des dates, je ne dois point raconter ici, avant l'heure de sa pleine initiative comme conservateur des peintures, ce qui fut, douze ans plus tard, la suite de cette première acquisition de fresques, et le plus beau titre d'honneur peut-être du passage de Tauzia par le Louvre.

La négociation des Luini de Milan et l'heureuse conclusion qu'il avait su lui donner en conduisant bien saines et bien sauves les fresques à Paris, exerça, à n'en pouvoir douter, une réelle influence sur les acquisitions auxquelles dut songer Tauzia nommé conservateur des peintures du Louvre. Il avait pu s'assurer dès longtemps par ses entretiens avec Baslini, avec Bardini et les autres marchands si industrieux et si rusés diplomates de l'Italie, qu'il devenait de jour en jour plus impossible de trouver du haut en bas de la Péninsule et de faire sortir

de leurs galeries historiques des tableaux pouvant tenir dignement leur place à côté des merveilles acquises de Jabach par Louis XIV ou amenées dans notre musée national par les conquêtes d'Italie. D'ailleurs, parmi les œuvres de la plus grande époque, celles en qui les artistes avaient mis le plus gros de leur génie et qui avaient le plus puissamment consacré leur gloire, ce n'étaient pas les tableaux portatifs répartis aujourd'hui dans les cabinets princiers de l'Europe, mais les fresques monumentales auxquelles s'étaient échauffés les peintres les plus renommés de la Renaissance, et qui étaient demeurées fixées aux chapelles délabrées des monastères ou aux murs ruinés des palais de leurs protecteurs. Tout Florence, tout Rome, tout Sienne, Assise, Pérouse et toute l'Ombrie, Milan et tout le Milanais étaient là pour le dire. Et voilà que l'enlevage de ces fresques était devenu un art italien, dont les procédés s'étaient faits usuels et d'une pratique quasi courante et sûre entre les mains de certains habiles ouvriers de la Toscane. Ils détachaient de la muraille des décorations entières, comme on venait de le voir par la fresque de la Magliana.

Ch. Ephrussi a raconté dans la *Gazette des Beaux-Arts* (février 1881), comment, vers la fin de 1879, M. Barbet de Jouy étant directeur des Musées, et M. de Ronchaud étant secrétaire général de la direction des Beaux-Arts, « M. de Tauzia, conservateur des peintures du Musée, fut chargé de nouer des relations entre la direction du Louvre et les principaux marchands d'Italie, et de signaler parmi les morceaux qui seraient à céder, ceux qui lui paraîtraient dignes de nos collections. Après un pèlerinage de deux mois à travers l'Italie, M. de Tauzia, revenu à Paris, adressa au ministre un rapport concluant à l'acquisition de la fresque de Fra Angelico (une *Crucifixion*), et du portrait de Ghirlandajo, qu'il avait remarqué chez M. Bardini, le marchand bien connu de Florence. Sur l'examen des photographies rapportées par M. de Tauzia, l'achat fut décidé. Il fallait, pour mener la chose à bonne fin, à la fois de la hâte et du mystère; on savait, en effet, que les deux œuvres étaient convoitées par des amateurs rivaux, et que du côté de Berlin on ne les perdait pas de vue.

« L'approche de la vente San Donato à Florence fournissait à M. de Tauzia une occasion toute naturelle de retourner au delà des Alpes. Il sut assurer au Louvre les deux morceaux, quarante-huit heures avant l'arrivée des conservateurs du Musée de Berlin, envoyés pour les acheter, et non sans avoir à braver des colères que provoqua en Italie la nouvelle de son heureuse acquisition. Journaux et public s'émurent de cette double perte; il s'éleva presque un orage, à ce propos, au sein du conseil municipal de Padoue; mais le marché était en règle, et Fra Angelico et Ghirlandajo partirent pour Paris; l'ambassadeur de France à Rome avait dû intervenir pour lever les dernières difficultés. » Et Ephrussi décrit et analyse cette fresque admirable du Christ en croix, ayant à ses pieds la Vierge, saint Dominique et saint Jean, que Fra Angelico avait peinte pour le

réfectoire du couvent des Dominicains à Fiesole, et que nous voyons aujourd'hui sur le palier de l'escalier du Louvre qui conduit aux salles françaises et à la galerie des Sept-Mètres. Ch. Ephrussi décrit de même le portrait par le Ghirlandajo, du vieux magistrat florentin que l'on suppose de la famille Ridolfi, acquis du même coup de maître, et pour lequel j'aurais craint les railleries du public parisien, à cause de ce « nez énorme, affreusement bourgeonné », si l'expression ineffable de tendresse qui tend vers l'aïeul aimé les bras et les caresses de son petit enfant, et unit à l'enfant le sourire du vieillard, n'en faisait un chef-d'œuvre merveilleux d'art et de sentiment.

Dès l'année suivante, en mai 1882, Ch. Ephrussi étudiait dans la même *Gazette*, deux nouvelles fresques acquises par Tauzia en la même ville de Florence (mars 1881), et qui portent le nom de Sandro Botticelli. Elles ont été placées sur le même palier du Louvre que la fresque du Fra Beato. Elles avaient été retrouvées sous le badigeon, dans une villa appartenant aujourd'hui au chevalier Pomponio Lemmi, entre Florence et Fiesole, et que posséda jadis la famille Tornabuoni, alliée aux Medicis et aux Albizzi. Toutes deux avaient été peintes, en 1486, à l'occasion du mariage de Lorenzo Tornabuoni avec Giovanna Albizzi, cette même Giovanna, d'une grâce si séduisante, que devait presque aussitôt introduire le Ghirlandajo dans la fresque de la *Visitation* à Sainte-Marie Nouvelle; et dans les deux allégories charmantes du Signorelli on retrouvait les portraits du fiancé et de la fiancée. Ephrussi, rappelant l'acquisition, en 1863 (c'est-à-dire à une date où Tauzia était déjà attaché au Louvre et pouvait y prendre part aux conseils de M. Reiset), de trois morceaux de fresques de Luini, provenant de la villa Pelucca près Monza, puis des six compositions de la succession Litta Visconti, venues chez nous par son entremise, et enfin de ses trois pièces capitales du Fra Beato et du Signorelli, observait que « le Louvre est aujourd'hui, si l'on excepte la collection Brera de Milan et la galerie de Pérouse, le seul musée d'Europe possesseur de peintures à fresques; et que l'introduction de ces Signorelli couronnait dignement sa carrière de conservateur des peintures avant que ses fonctions fussent limitées au département des dessins et de la chalcographie. » Quand plus tard les peintures furent de nouveau remises entre ses mains, il pensait encore à reprendre la série de cet ordre d'acquisitions qu'il jugeait désormais seules dignes du Louvre; mais, hélas! il ne se sentait plus suffisamment excité à de pareils voyages et à des négociations de longue haleine; et c'est grand dommage en vérité, car, avec deux ou trois fresques encore, une salle du Louvre eût pu être remplie, consacrée spécialement à cette manifestation supérieure du plus grand art, et à laquelle on eût dû attacher justement le nom de celui qui, en ses meilleures années, avait poursuivi la réunion de ces œuvres magistrales.

Barbet de Jouy a conservé avec soin quelques lettres particulières que Tauzia

lui adressait d'Italie dans les derniers jours de 79 et les premiers de 80, parallèlement aux rapports officiels qu'il lui devait comme à l'administrateur des musées. De ces lettres je voudrais, à l'appui du récit d'Ephrussi, extraire les passages qui donneront l'idée des intelligentes relations dont j'ai parlé plus haut, et que Tauzia avait su se créer parmi les amateurs les plus renommés et les marchands de l'Italie, et du profitable usage qu'il en pouvait tirer dans l'intérêt du Louvre et dont le Louvre a tout intérêt à maintenir, si possible, la tradition ; mais il y faut certaines façons et la main hardie, légère et sûre. Le 6 octobre 1879, il écrivait de Gênes à Barbet : «... Les marchands français, anglais et italiens se sont donné rendez-vous ici pour la vente Mylius ; au milieu de ces séries d'objets de toute sorte, beaucoup trop nombreux, se trouvent quelques objets remarquables ; deux peintures de second ordre m'ont néanmoins intéressé, l'une de F. Zaganelli de Cotignola, l'autre de Macrino d'Alba, maître piémontais. Quoique ces deux peintres manquent au Louvre, je ne vous en propose pas l'acquisition, puisque à Milan et à Venise, d'après les renseignements qui m'ont été fournis, il sera possible de rencontrer ce qui doit convenir au Louvre. Baslini, le grand marchand de l'Italie, m'a dit être en marché pour les tableaux du palais Scotti, et il s'il n'a pas d'engagement avec la National Gallery, nous serions à même de faire une belle acquisition ; je connais de longue date les tableaux du duc Scotti, le Cesare da Sesto, le Borgognone, le Luini, etc. ; à cause de la promesse que m'a faite Baslini, je prolongerai mon séjour à Milan jusqu'au 20 novembre. C'est par lui que je pourrai arriver à quelque chose, et il est retenu ici pour toute la durée de la vente Mylius. Gagliardi de Florence, que vous connaissez sans doute, ne demande pas mieux que de m'être utile pour une acquisition dans son pays. — Dreyfus reviendra à Gênes, lorsque les sculptures seront mises en vente, et il aura peut-être la chance de rapporter à Paris deux ou trois marbres du Cinque Cento, et quelques bronzes. — ... J'ai appris avec chagrin la mise à la retraite de Buon, car je ne suppose pas qu'il ait demandé à se retirer... »

De Venise, le 29 novembre 1879 : «... Heureusement je retrouve ici le soleil de Milan et je vais en profiter pour visiter quelques collections particulières, suivant les indications que m'a fournies mon ami le vice-consul de France, Du Parc, que vous connaissez de longue date. — Vous saurez d'ici à quelques jours ce qui est en vente à Venise, et je ne vous parlerai, bien entendu, que des œuvres remarquables. M. Morelli m'a donné l'adresse d'un avocat de Vicence, possesseur d'un beau tableau de l'école vénitienne ; malgré tous mes efforts, je n'ai pu parvenir à rencontrer cet avocat. Malgré le froid, et sans tenir compte de l'absence des cheminées dans la plupart des auberges, j'ai revu Bergame, Brescia, Vérone et Vicence avant de débarquer à Venise. — Ephrussi a eu l'amabilité de m'annoncer par un télégramme l'élection de notre ami ; cette nouvelle m'a réjoui. »

De Venise, le 8 décembre 1879 : «... Je quitte Venise et son linceul de neige

demain matin sans faute. Il faut gagner Florence au plus tôt, et tâcher d'y rencontrer ce que j'ai vainement cherché ici. Les marchands ne possèdent rien, c'est-à-dire n'ont pas un objet digne de notre musée. Je pourrais vous signaler un Tiepolo, d'une charmante facture, mais les figures sont tellement maniérées, surtout pour une Assomption, qu'il ne peut en être question. La Vierge est tout simplement une petite poupée, en robe bleue ; les saints ne valent guère mieux ; mais tout cela n'est pas exempt de charme, à cause de la variété des couleurs et de l'agencement des draperies. — Le prince Giovannelli vient d'acquérir le petit Giorgione de la galerie Manfresi, et quoique nous n'ayons rien à désirer de ce maître dont nous possédons le *Concert champêtre*, je crois que ce tableau Manfresi aurait été le bienvenu. On me dit que peut-être le prince Giovannelli s'en dessaisirait, mais c'est peu probable, car il jouit d'une quarantaine de millions, et n'a acquis le tableau que pour empêcher le musée de Berlin de l'enlever à l'Italie. Du Parc, qui est l'ami de la maison, prendra des renseignements à ce sujet et nous les transmettra. — Les journaux de France ne me laissent pas ignorer que vous êtes maltraités à Paris par la neige et le froid, et ce que vous m'écrivez de la fermeture de la galerie confirme bien leur dire..... Malgré tout, je ne puis passer à Padoue sans y faire une halte ; je verrai à Bologne mon vieil ami M. Gualandi, qui servait autrefois de cicerone au directeur de la National Gallery ; je suis sûr que malgré son âge, M. Gualandi se mettra à ma disposition pour m'indiquer ce qu'il y a à vendre à Bologne. Vous pouvez en toute certitude m'adresser vos lettres, d'ici à trois ou quatre jours, à Florence, hôtel de Rome, Piazza Santa Maria Novella. Je verrai en arrivant le tableau signalé par M. Piot. On m'a également parlé d'un Botticelli, etc., etc. — Vous êtes donc en fête depuis la nomination de Ch... Vous me parlez d'un dîner chez notre directeur (M. Reiset), et j'en conclus que l'état de sa santé n'est pas aggravé... (Mardi matin, 9 décembre.) Avant de partir pour Bologne, j'ai tenu à aller de grand matin transmettre votre commission à mademoiselle Santa Barbara ; je lui avais déjà présenté mes devoirs ; ce matin, elle était plus belle que jamais... »

De Florence, 17 décembre 1879 : «.., Vous me chargez d'une nouvelle commission auprès d'une madone de Luca ; eh bien, sachez, monsieur, que je l'ai déjà vue. Je mentirais si je vous disais que je lui ai transmis tous mes compliments ainsi que je l'ai fait à Santa Barbara ; mais je connaissais de longue date votre prédilection, et en la revoyant j'ai naturellement pensé à vous ; tout à l'heure, en allant déjeuner, je ne vous oublierai pas auprès d'elle. — Hier toute ma journée a été consacrée à la recherche du beau tableau, et je crois l'avoir trouvé chez Bardini ; au reste, c'est le secret de Polichinelle, car tout Florence sait qu'il a acquis l'une des deux fresques du petit oratoire voisin de S. Domenico de Fiesole ; puis j'ai encore vu la collection Panciaticho, puis Conti, etc., etc. — Vous me dites, mon cher ami, combien l'accumulation des neiges vous préoccupe pour le musée ; en

Italie, c'est le moindre de leurs soucis ; pour rien au monde les indigènes ne prendraient un balai. — C'est à Bologne que j'ai le plus souffert du froid ; je croyais y avoir trouvé une très belle œuvre de Dosso, mais j'ai eu beau monter sur une console, le temps était si sombre que j'ai dû renoncer à la constatation de l'état du tableau; c'est un grand Saint Jean dans l'île de Pathmos, ressemblant à celui qui est assis au bas du trône dans le retable de Ferrare, et vous devez vous en souvenir. Nous avons dans tous les cas M. Gualandi à notre disposition, et il nous tiendra au courant de ce qui peut nous intéresser... — Deux lettres de M. de Nieuwerkerke m'attendaient ici, et il répond ce matin à celle que je lui ai adressée dimanche, sitôt arrivé à Florence. Les oreilles vous tinteront d'ici à deux ou trois jours. — Je sais le Miracle de St Marc par cœur; c'est un chef-d'œuvre incomparable, non seulement de couleur, mais d'expression et de dessin. — Le baron de Garriod, l'anglais Spence, Gagliardi, mes anciennes connaissances, me pilotent à qui mieux mieux; je verrai aujourd'hui le Pier della Francesca dont vous me parlez. Je compte écrire à Baslini au sujet du portrait de Morone, et je m'arrêterai, en allant à Rome, chez M. Evelino Waddington, grand ami du comte Passerini, gendre de M. de Garriod. On me parle d'un admirable portrait de Foppa qui est entre les mains de Castellani. — Quand vous connaîtrez le dessus du panier, c'est à vous qu'il appartiendra de choisir... »

De Florence, le 24 décembre 1879 : «.... Nous avons longuement causé de vous, dans la charmante villa que vous connaissez, et je n'ai pas besoin de vous dire de quelle façon j'y ai été accueilli. Je n'occupais pas votre chambre, car on change d'appartements suivant les saisons, même dans la petite succursale. M. de Nieuwerkerke m'a gardé deux jours, et malgré le froid, car tout est gelé dans l'Italie, nous avons bien visité Lucques. — Ma lettre vous a informé des tentatives que j'ai faites en vue de vous indiquer un vrai et beau tableau : les galeries de Florence sont absolument épuisées, et ce qui reste à la disposition du public ne répond pas à nos désirs. — La fresque de F. Angelico est vraiment une œuvre qui conviendrait au Louvre malgré l'austérité du sujet et l'imperfection de quelques parties. Vous savez comme moi que F. Beato est surtout incomparable dans ses peintures de petites dimensions. Ce qui m'inquiéterait le plus, ce serait l'accueil fait à une semblable acquisition, si on ne trouvait pas en même temps un tableau même de second ordre, mais d'une exécution plus brillante ; c'est à cause de cela que j'aurais voulu vous proposer le portrait de Morone et même celui de Ribera. — Je pars tout à l'heure pour Sienne, j'y verrai la galerie De Gori, signalée à Ephrussi par le prince Odescalchi. Je reviens ici et je compte trouver un mot de vous. Alors je saurai si je dois poursuivre jusqu'à Rome et y voir les tableaux Castellani, ou rentrer par Milan, pour y rechercher encore, puisque les propriétaires ont quitté la campagne et sont revenus en ville, quelque belle peinture du XVIe siècle. — Vous connaissiez peut-être le portrait de l'homme au nez ;

mais j'ai cru devoir vous en parler, non pour vous engager à en faire l'acquisition, mais parce que, en dépit des tubercules qui en font l'ornement, c'est vraiment une chose très remarquable... — M. de Nieuwerkerke est tout joyeux de l'élection de Ch...., et quand je lui ai dit que notre ami demeurait rue de l'Éperon, toute la société a voulu me prouver qu'il n'existait pas de rue de ce vocable dans tout Paris, et que je confondais sans doute quelque ville de province avec la capitale. — Nous avons admiré le Della Robbia de Lucques; nous avons parlé de votre favorite du Marché et j'ai eu le plaisir de la voir hier... »

De Florence, 29 décembre 1879 : «.... Je me mets en route pour Pérouse demain, et je m'y arrêterai un ou deux jours pour voir les fresques signalées par M. E. Waddington, et je ne resterai à Rome que le temps indispensable pour rencontrer M. Castellani, et jeter un coup d'œil rapide sur les chefs-d'œuvre du Vatican, de Borghèse et Doria. Je ne tarderai donc pas à vous rejoindre, mais je crois qu'il me sera impossible d'être à la fin de la semaine à Paris; je renonce, bien entendu, à mon arrêt à Avignon. Ce matin encore j'ai visité deux ou trois palais, et j'ai eu le regret de trouver en pitoyable état une admirable composition peinte à fresque par Perugin; mais l'opération de l'enlevage a été si mal pratiquée, qu'il est impossible d'y songer pour le Louvre. Je vous parlerai de mes impressions relativement à F. Angelico et aux autres peintures que je vous ai signalées... — Baslini a échoué dans sa tentative pour le Morone et également pour un portrait de Moretto. «

De Rome, 6 janvier 1880 : «... M. Evelino Waddington, entouré de ses collègues de la Commission municipale, du syndic de Pérouse, etc., m'a reçu avec les honneurs qui ne sont pas dus à mon rang; le fond de l'affaire, c'est que ces messieurs veulent céder au Louvre, et non à bon marché, deux tableaux qui ne leur conviennent pas. Je vous raconterai cela plus au long. — Vous me demandez des détails sur l'affaire des plats de Castelgondolfo; voici comment l'affaire qui a causé tant de remue-ménage, s'est passée. On a offert à un dignitaire de la Cour pontificale une somme assez élevée de cette collection de trente faïences, parmi lesquelles une de la plus grande beauté. Le Pape a voulu voir par lui-même avant de laisser conclure le marché, et quelques-uns des sujets représentés sur les plats lui paraissant trop libres, il a donné son acquiescement. L'acheteur a vendu immédiatement, avec bénéfice, bien entendu, la collection au duc de la Verdura, député sicilien, qui s'est empressé d'en annoncer la vente aux enchères. Alors grand scandale dans la presse italienne, saisie des plats par la justice, et enfin transaction. Le pape a repris les faïences qui seront exposées prochainement dans la Bibliothèque, mais il a été obligé de payer le surplus de la vente au duc, de sorte que cette opération destinée à faire entrer quelques mille francs dans la caisse pontificale, lui en coûtera une dizaine. — Je suis arrivé avant-hier soir ici, et ma première visite hier matin a été pour M. Castellani. Le tableau me sera

montré tout à l'heure, et d'après ce que l'on m'en a dit, j'espère trouver enfin le *rara avis...* »

Enfin, de Rome, 9 janvier 1880 : «... Je suivrai ma lettre de très près, car je pars demain et je compte vous retrouver, avec grand plaisir, mardi matin, ou mercredi matin au plus tard, si le temps devenait plus froid près de Turin... J'ai quitté tout à l'heure M. Castellani, qui devait me remettre une photographie du portrait, mais l'épreuve était détestable, je ne m'en charge pas. — Mon séjour à Rome n'aura pas été long et j'ai perdu la journée de l'Épiphanie, car tout est fermé ici pour cette solennité, à l'exception des églises; aussi j'ai entendu prêcher les petits enfants à l'Ara Cœli. — A bientôt, mon cher ami, nous causerons longuement de mon long voyage, et croyez-moi toujours votre bien affectionné, TAUZIA. »

Combien je regrette de ne plus retrouver sous ma main, ni mon carnet ni mes lettres écrites d'Espagne, au printemps de 1870. Et pourtant quel délicieux mois d'avril nous avons passé par delà les Pyrénées, Tauzia et moi ! Tant vaut le compagnon, tant vaut le voyage. Je l'avais déjà bien éprouvé quand j'avais visité l'Italie, une première fois avec mon pauvre Ernest Lafontan, une seconde fois avec Barbet de Jouy et Jules Buisson, la Belgique en 1849, avec Buisson, l'Égypte avec Fromentin, Berchère et Tournemine, Guillaume et Gérome. Cette fois il s'agissait d'étudier, sous le bon œil de notre maître, M. Reiset, ce fameux musée de Madrid que lui-même ne connaissait pas. Nous vîmes le musée de Madrid, mais, Dieu merci, nous vîmes aussi l'Espagne. Le musée de Madrid, nous y courions dès le matin, M. Reiset et Tauzia pour s'y repaître des Fra Beato et des Memling, des Raphaël, des Titien, des Rubens, des Velasquez, qui sont là en qualité incomparable, et moi, quand j'avais tourné avec eux parmi ces merveilles supérieures, je me rabattais sur ma marotte, c'est-à-dire que je notais, toile à toile, tout ce qui y portait un nom d'artiste français ; et il n'en manque pas de ces peintures françaises, sans parler des superbes Poussin et des Claude, et de ce tant curieux tableau de Lenain qui authentifie notre procession religieuse du Louvre ; mais surtout les portraitistes français y abondent depuis l'époque d'Anne d'Autriche et de Marie-Thérèse jusqu'à celle de Philippe V et des autres princes et princesses qui prennent femme ou mari à la cour de France, les Champaigne, les Beaubrun, les Mignard, les Nocret, les Rigaud, les de Troy, les Gobert, les Houasse et les Ranc et les Carle et les Michel Vanloo et tous ont travaillé là de leur plus beau pinceau, pour satisfaire l'orgueil de famille de nos rois et de nos reines. Nos après-midi se passaient soit encore dans cet inépuisable musée royal, soit à parcourir le musée del Fomento, soit l'Académie de Saint-Ferdinand, soit l'Armeria real, soit en flâneries au Prado, à l'heure des coquettes mantilles, ou à Notre-Dame d'Atocha. Il faut dire que dès le premier jour, les rencontres inattendues ne nous avaient pas manqué. Nous

n'étions pas encore arrivés au milieu de la galerie du musée royal, le matin de notre première visite, qu'un artiste quittait son chevalet et venait à nous; c'était le graveur Laguillermie que j'avais connu jadis dans l'atelier de son maître Flameng, et qui, camarade d'Henri Regnault à la villa Médicis, avait, comme lui, quitté Rome pour venir étudier, peindre et graver en Espagne, où il achevait sa planche importante d'après la Reddition de Breda, de Velasquez. Et presque chaque soir Laguillermie, se faisant notre obligeant compagnon, nous guidait dans ce Madrid qu'il connaissait dans tous ses coins, mieux que pas un Madrilène, et nous menait dans les plus curieux cabarets, prendre notre aguardiente en regardant danser les gitanes les plus populaires, et écouter leurs chansons sur des airs qui me rappelaient, comme si je les eusse entendus la veille, les chants arabes de l'Égypte. Cette illusion de la musique et de la danse arabe, elle me suivait partout, et je me souviens qu'un jour, comme nous sortions de l'Armeria real, ayant entendu dans une petite rue voisine, un chant monotone et plaintif, je courus de ce côté, croyant y voir une fellah, c'était une vieille qui jouait avec un enfant, et le berçait d'un air qu'avaient à coup sûr chevroté les Abencérages; et, de même dans un faubourg de Séville, quelques jours plus tard, nous voyions dans une salle de musique, qu'on appelait la salle d'Apollon, danser la danse du ventre par une belle fille, aux yeux riants et brillants, qui s'en tirait avec autant de souplesse, sous son costume d'Andalouse, que pas une almée du Caire.

Mais, même avant Laguillermie, un autre visage de connaissance nous était apparu, celui du comte Nils de Barck. Il nous avait aperçus juste au moment où nous débarquions du chemin de fer à notre hôtel, au coin de la Puerta del Sol. Une heure après, nous avions sa carte et lui-même venait nous offrir ses bons offices pour nous ouvrir les collections privées des palais aristocratiques qui lui étaient familières. Le Louvre connaît aujourd'hui le nom de M. de Barck, par ce délicieux petit portrait de sa femme, bijou exquis du plus frais et du plus fin pinceau d'Henri Regnault; mais notre musée de France avait déjà eu affaire à lui. M. de Barck, gentilhomme suédois, avait, jadis, mis la main, dans son pays, sur un vrai trésor, un lot d'admirables dessins des plus grands maitres, rapportés de France à Stockholm par le comte de Tessin au XVIIIe siècle et parmi lesquels M. Reiset avait acquis la belle tête aux trois crayons de Marie de Médicis par Rubens, et un autre dessin capital du même Rubens, la copie du Combat de Cavaliers, d'après Léonard de Vinci. D'autres dessins, dans des moments difficiles, avaient été cédés de même, soit à M. Thibaudeau, soit à d'autres amateurs; et puis il était advenu que ce M. de Barck, beau cavalier, lié dès avant son arrivée en France, avec le prince Louis, bientôt empereur, qu'il avait fréquenté en Angleterre, avait connu dans l'intimité de l'Élysée et des Tuileries, puis épousé Mme Ludovic de Cénival, veuve d'un de mes anciens

camarades de collège et mon compatriote des environs d'Argentan. Il va sans dire que je me gardai de lui rappeler ces souvenirs de son premier mariage, lorsqu'elle nous fit l'honneur de nous inviter à dîner, et pendant ce repas il ne fut question que de l'entrain séduisant, de la verve capricieuse, du goût passionné de musique et des fougues endiablées qu'Henri Regnault apportait dans leur maison, avant son départ pour le Maroc, et surtout de l'aventure étrange qui avait fait d'eux les instruments de la rentrée de Prim en Espagne, sous les habits du piqueur de leur équipage, avant la Révolution de 1868. Prim semblait avoir récompensé généreusement ce signalé service ; mais depuis lors il s'était sans doute refroidi, car ils flairaient le vent et paraissaient chercher fortune du côté d'autres protecteurs. Ils ne tarissaient pas sur cet amusant casse-cou de maréchal Milans del Bosck que l'on voit à la suite du général Prim, dans cet éclatant portrait historique, peint d'emportement par H. Regnault, avec une furie révolutionnaire et qui représente Prim arrivant devant Madrid, le 8 octobre, avec ses bandes d'insurgés (1). Mme de Barck portait à ravir la mantille espagnole qu'elle ne quittait guère et qui seyait si bien à ses cheveux noirs, à ses beaux yeux et à son teint blanc; Regnault nous a bien traduit tout cela et sa jolie tournure, dans son petit cadre; et le soir, après ce dîner, pendant qu'elle nous chantait un air de bravoure de sa composition, nous entendions passer sous ses fenêtres, sur la place de la Puerta del Sol, la musique d'un régiment qui jouait l'air français de « Mourir pour la patrie », cet air fameux du chevalier de Maison-Rouge, aux accents duquel s'était faite notre Révolution de février 1848; c'est qu'Alexandre Dumas venait de faire un voyage à Madrid, et pour lui faire honneur, les musiques de garnison de la ville avaient appris et répétaient incessamment par les rues cet air qui étonnait et amusait nos oreilles. — Nous n'avions plus, depuis notre retour d'Espagne, entendu parler du comte ni de la comtesse de Barck, quand, six ou

(1) Ce grand tableau, comme improvisé et qui amena de gros tiraillements entre le peintre et son héros, fut exposé au Salon de 1869. La reine Isabelle, trahie par les deux généraux qu'elle avait jadis le plus comblés de ses bonnes grâces et de ses bienfaits, s'était réfugiée à Paris. Elle vint, avec sa famille et son cortège de dames d'honneur, visiter notre exposition, et mon devoir était de l'accompagner. Le danger de cette entrevue de la Reine et du portrait de Prim, en présence des curiosités de la foule indiscrète qui encombrait le Salon, m'était de suite sauté à l'esprit, et je commençai par entraîner le groupe royal du côté du Palais des Champs-Élysées, le plus éloigné de la cruelle peinture. Mais le côté droit du palais ayant été parcouru et expliqué toile à toile, il fallut bien retraverser le grand Salon central et se diriger vers les galeries à gauche. Je me penchai à l'oreille de la dame d'honneur qui suivait de plus près Sa Majesté, et lui glissai en deux mots à demi-voix que le portrait de Prim se trouvait dans la salle voisine, et que la Reine devant ce tableau serait bien observée par les curieux qui s'empressaient derrière elle. La Reine se retourna subitement demandant ce que nous chuchotons là. La dame d'honneur le lui expliqua en espagnol. — « Où est-il ? je veux le voir », repartit, en souriant, la Reine, et elle marcha résolument vers la salle que je voulais éviter. Elle s'arrêta un bon moment, sans broncher, devant cette diablesse de peinture qui m'avait tant inquiété, et puis se retournant vers moi, elle me dit de sa voix la plus tranquille : « Pourquoi lui a-t-on donné cet air hagard ? il était mieux que cela. »

sept années plus tard, M. de Barck me fit l'honneur de venir me trouver dans mon cabinet du Palais-Royal. Il me parut avoir renoncé désormais à ce pays qui lui avait été jadis si favorable ; il semblait n'avoir plus d'autre passe-temps que de peindre des éventails. Des éventails, un art bien espagnol, voilà tout ce qu'il rapportait de l'autre côté des monts.

Qui pouvait être plus surpris que nous d'apprendre que de ce magnifique musée de Madrid était devenu directeur, de par la révolution de 68, le doux et poli Antonio Gisbert, que nous avions, presque tous les ans, vu et revu aux expositions de Paris, où s'était faite, par des toiles considérables, sa réputation de peintre d'histoire et que je venais déjà de retrouver, dans notre navigation sur le Nil, parmi les invités du vice-roi? Il fut pour nous la courtoisie même, et nous ouvrit les salles les plus secondaires de son palais. C'est sans doute par la protection de Serrano, dont il nous montra un grand portrait en pied, qu'il achevait comme pendant au portrait de la belle maréchale Serrano, que Gisbert remplaçait là Federigo de Madrazo. Les Madrazo, comme on sait, étaient de père en fils, peintres de la cour d'Espagne, et conservateurs des collections royales ; leur éducation d'artistes s'était faite en France, et Frédéric avait toujours entretenu les meilleures relations avec notre pays qui ne tarda pas à se l'attacher comme membre correspondant de l'Institut, et où il avait, à lui seul, représenté dignement l'Espagne, à l'Exposition universelle de 1855. M. Reiset le connaissait ; notre visite fut reçue avec l'aménité exquise de l'homme du monde heureux de causer de l'art qu'il aimait avec un confrère de goût si pénétrant, et sa fille faisait avec la grâce la plus charmante et la plus simple les honneurs de la maison de son père. Ma manie des dessins m'avait fait espérer de rencontrer chez M. Madrazo quelques beaux échantillons des maîtres espagnols. Mais, sauf ceux de Goya, les dessins de peintres espagnols sont plus rares encore en Espagne qu'en France. M. Madrazo était fier de trois dessins portant le nom de Raphaël et dont le plus certain a été depuis lors acquis par Alph. Thibaudeau ; il en attribuait un autre, s'il m'en souvient, à Velasquez. Et je ne fus pas plus heureux quand nous accomplîmes avec M. Reiset, notre pèlerinage vers le sombre et sinistre Escurial, aux cloîtres glacés, aux végétations rabougries, à la noire chapelle d'une nudité si majestueuse, avec ses groupes fantômes de Charles-Quint et de Philippe II, et d'où nous rapportâmes une impression ineffaçable et terrible. Dans sa riche bibliothèque, j'avais demandé à feuilleter un certain nombre de volumes d'anciens dessins. Tout cela était d'une médiocrité désolante ; rien de nos Français, cela va sans dire, mais rien non plus des quelques grands artistes qui ont fait la gloire de l'Espagne. Tauzia y revint seul plus tard, à cet Escurial, après mon départ, mais ce fut pour y étudier à loisir les très beaux volumes à miniatures qu'il y avait rapidement feuilletés lors de cette première visite.

M. Reiset ne nous avait point toujours suivis dans nos excursions un peu fatigantes, et c'est ainsi que nous vîmes seuls les ruines audacieuses et colorées de Tolède, auxquelles on va à travers ces plaines dénudées de Castille, où l'œil cherche en vain un seul arbre, dans ces espaces ras et bleus, qu'a si justement peints Velasquez, dans les fonds de ses tableaux. En rentrant de l'une de ces courtes expéditions, nous avions trouvé notre hôtel mis en branle par une joyeuse bande d'amis qui étaient aussi des nôtres, sept ou huit peintres, parmi lesquels Vibert, Berne-Bellecour, Louis Leloir, et je ne sais si Detaille n'était pas de la compagnie. Ils revenaient d'Afrique et rentraient à Paris par Grenade et Madrid. Ils menaient gaiement et rondement leur voyage, comme bien vous pensez : dans la même journée, ils couraient dès le matin à un combat de coqs, l'après-midi à un combat de taureaux. Le combat de taureaux, cela ne disait plus rien à Tauzia, depuis le jour où nous avions assisté à une première course. Il avait eu le cœur tellement soulevé par le spectacle de l'horrible détripement de ces pauvres chevaux, qu'à peine avais-je eu le temps, pour empêcher la nausée, de lui passer une orange qu'une marchande venait de me jeter au vol ; et à une autre course à Séville, il m'avait fallu de grands efforts pour l'entraîner au cirque ; il se trouvait beaucoup mieux, et il avait raison, dans les jardins de l'Alcazar. Au sortir de la course de Madrid, la montre de M. Reiset lui avait été volée, au milieu des poussées de la foule tumultueuse, par un affreux petit bandit, une montre à laquelle M. Reiset tenait beaucoup. Il la retrouva pourtant, à notre grand étonnement, au bout de quelques jours, par les soins de la police ; mais ce ne fut pas sans les scènes les plus dignes de Gil Blas et de Gusman d'Alfarache, et les insinuations les moins désintéressées et les plus tenaces, on eût dit les plus autorisées, des agents qui s'étaient employés à la recherche ; ils se plaignaient naïvement de la maigre paye qu'ils touchaient de leur métier. Avec tout cela, nous nous étions pris d'affection pour ce peuple espagnol, grave, un peu lourd, point bruyant, fier, sobre et honnête, le peuple à cigarettes, pas très artiste au fond, puisqu'à en juger par ce que nous avions vu depuis le rude Burgos jusqu'à la riante Séville, tout son art, sauf Velasquez, lui vint, peinture et sculpture, des Flamands du XVe et du XVIIe siècle et aussi de l'Italie ; mais il semblait qu'il fît bon vivre avec ces gens à pauvres manteaux, et pendant que nous étions là, depuis dix-huit mois qu'ils se trouvaient en pleine anarchie, et malgré la mauvaise renommée de leurs pronunciamientos, une paix parfaite régnait, comme par habitude, dans leurs rues et, vous le voyez, on y retrouvait ses montres, ce qui n'est point d'usage courant dans les capitales les plus civilisées. Et quel merveilleux pays que cette Andalousie, par delà les montagnes grises et les routes poussiéreuses de la Manche, quand M. Reiset nous ayant quittés pour retourner vers Paris, nous fîmes en plein midi, un peu moulus que nous étions par le cailloutis des ruelles de Cordoue, dont la cathédrale aux sombres colonnades nous avait enfiévrés, la

découverte des rues de Séville, de Séville l'orientale, avec leurs grandes toiles tendues d'un toit à l'autre contre les ardeurs du soleil, exactement comme je venais, quatre mois avant, de les voir en Égypte, et les coquets balcons vitrés ou plutôt les mescharebiehs amoureux à chaque angle de blanche maison, et des fleurs partout, des fleurs aux balcons verts de chaque étage, des fleurs rouges ou blanches sur chaque noire chevelure de jeune ou de vieille, et la cathédrale flamboyante et mystérieuse à la fois, et la cour intérieure de chaque logis bourgeois avec sa fontaine jaillissante et son encombrement verdoyant d'orangers et de lauriers roses, et les bords ombragés du Guadalquivir, baignés du soleil du soir et où nous croisions près de leur palais de San Telmo les filles du duc de Montpensier, montant à cheval avec leur père, et le faubourg de Traini tout grouillant de brunes gitanes, et le Musée et la Charité tout pleins de l'œuvre et de l'école de Murillo; et l'éblouissant Alcazar, chef-d'œuvre dernier, en plein Philippe II, de la décoration arabe! Ce fut là l'enivrement final de notre voyage. Nous rentrions l'un après l'autre à Paris, où quatre mois après, nous attendaient des émotions d'autre nature et qui devaient, Tauzia et moi, nous séparer toute une année ; — et quelle année !

Le 29 août 1870, le conseil des ministres, présidé par l'Impératrice, « décidait qu'on retirerait des musées impériaux, pour les mettre en lieu sûr, les tableaux les plus précieux ». Le 30 août, le maréchal Vaillant signifiait cet ordre au surintendant des Beaux-Arts. Ce jour même, M. de Nieuwerkerke faisait choix de Tauzia pour lui confier le transfert à Brest et la garde dans l'arsenal de cette ville, tant que durerait la guerre, des plus précieux tableaux de nos musées, que l'on voulait soustraire aux périls d'un bombardement trop bien prévu. C'était là, entre toutes, une honorable mission. Dès le matin du 1er septembre, Tauzia partait en emmenant avec lui le premier convoi, lequel fut immédiatement suivi de ceux que lui conduisaient, chacun des jours suivants, Tournemine, puis moi, puis d'Eschavannes. J'ai dit ailleurs mes cruelles émotions pendant ce voyage, et quelle journée du 4 septembre Tauzia et moi avions passée dans les rues de Brest, et comment le soir nous apprenions, par les hurlements de la populace, l'effondrement de l'Empire et la proclamation de la République. Tauzia resta là, fixé à ce poste, toute une année, ne recevant pas plus de nouvelles du Louvre, pendant ce long siège de Paris, que n'en recevait d'ailleurs Soulié à Versailles, voyant passer et repasser par les rues de Brest des personnages agités comme Beulé et tant d'autres, préparant déjà leur fortune politique, ou bien le hasard lui faisait rencontrer la femme et la fille de notre pauvre ami Clément de Ris qui, là-bas, à Paris, se lamentait avec angoisses sur elles.

Certes à Paris nous n'oubliions pas notre Tauzia, et je me souviens que dans le jour néfaste où les Allemands occupèrent les Champs-Élysées et s'avancèrent

jusqu'au Louvre, je traversai, plein de dégoût, le pont de la Concorde, pour m'assurer de mes yeux que son appartement de la rue Jean-Goujon, et les souvenirs précieux qu'il y avait rassemblés, n'avaient point souffert de cette poignante invasion, par le séjour de quelque reître malotru.

Le *Journal officiel de la Commune* ne manqua pas d'annoncer dans son numéro du 26 floréal, an 79, que Tauzia, comme ses autres confrères du Louvre « nommés par l'ancienne administration », était « relevé de ses fonctions »; vous jugez qu'il ne s'en troubla guère; et la fédération des artistes était trop loin pour lui donner un successeur. Le pauvre exilé ne devait être relevé de son poste d'honneur que le jour où M. Reiset, étant venu en personne reconnaître à Brest ses chères caisses, reprit avec elles et avec son fidèle attaché, le chemin du Louvre; ils rentrèrent le 7 septembre, un an et sept jours après le départ de Tauzia.

Mais celui-ci n'y retrouva plus l'homme qui lui avait confié la mission, et lui aurait su gré de la façon dont il l'avait représenté là-bas. Six jours après que le surintendant avait expédié Tauzia à Brest, lui-même quittait son Louvre et Paris, cherchant un autre port pour atteindre l'Angleterre. — Toutefois la récompense que Tauzia avait si bien méritée pour cette rude faction, loin de sa famille et loin de ses amis, ne se fit pas attendre; elle arriva à son insu, comme de telles récompenses devraient toujours arriver, à l'heure juste et dans la forme la plus digne. Notre vieux et cher confrère Daudet avait toutes démarches faites pour prendre sa retraite. Néanmoins il voulut patienter jusqu'au retour de son ami Tauzia. Dès que celui-ci reparut au Louvre, Daudet lui céda la place qu'il ne voulait remettre à nul autre. Le 12 septembre 1871, cinq jours après sa rentrée, Tauzia était nommé conservateur-adjoint de la peinture et des dessins. — J'avais été, douze ou treize ans plutôt, l'occasion de la création de ce titre. M. Fould s'était avisé, un beau jour, que le service des expositions ne motivait pas, par ses longues vacances, la continuité du traitement d'une année à l'autre. Il ne voulait pas comprendre que la corvée extraordinaire des six mois employés au Salon annuel, légitimait le salaire de campagne, c'est-à-dire devait compter double. M. de Nieuwerkerke me rappela dare dare du fond de la Normandie pour me poser la question assez effarante du ministre. Celui-ci d'ailleurs, me fut-il dit, ne me voulait pas mal de mort, mais il exigeait un titre qui expliquât un traitement permanent. Il me vint par bonheur à l'esprit que la conservation de la peinture, l'une des plus compliquées de travaux, était la seule à ce moment qui n'eût point de conservateur-adjoint. M. de Nieuwerkerke et M. Fould acceptèrent l'idée, et la place fut créée, qui depuis n'a plus été vacante, car elle avait vraiment sa raison d'être.

(*A suivre*) PH. DE CHENNEVIÈRES.



LES NOUVELLES SALLES

D'ANTIQUITÉS SUSIENNES

AU LOUVRE

Monsieur le Rédacteur en chef,



Pourquoi ai-je restauré les monuments découverts dans l'acropole de Suse et dans quelle mesure les ai-je restaurés, me demandez-vous ?

Je suis heureux que vous me fournissiez l'occasion de répondre à des critiques souvent bienveillantes, quelquefois injustes, et de dissiper des malentendus.

Le mot » restauration » a des acceptions bien distinctes : quand on soumet les reliques des siècles à un traitement qui prolonge leur vie à travers les âges, on les restaure ; quand on les retouche et qu'on les complète pour leur donner un aspect d'intégrité souvent trompeur, on les restaure également. Et encore les retouches peuvent-elles intéresser les fragments antiques ou se juxtaposer aux monuments.

Je ne critiquerai pas, Dieu m'en garde, les travaux de mes prédécesseurs, je ferai seulement observer que ces diverses méthodes, de valeur si différente, n'ont pas toujours été employées dans les musées d'Europe avec les ménagements et la réserve désirables.

Il m'a paru qn'après avoir arraché aux entrailles avares du Memnonium les débris des palais achéménides, il était criminel de ne pas assurer leur conservation.

D'autre part on doit aux chefs-d'œuvre que les siècles eux-mêmes ont épargnés, de les rendre intelligibles au public sous la quadruple réserve :

1º Que chaque fragment antique soit religieusement respecté;

2º Que la restauration soit distincte de l'original et facile à isoler;

3º Qu'on ne substitue pas des *restitutions* plus ou moins hypothétiques à des *restaurations* certaines;

4º Que la surface des restaurations comparée aux dimensions des authentiques n'ait jamais qu'une faible importance.

Tel a été le programme que j'ai fait agréer à l'administration du Louvre et qui a été suivi avec rigueur.

Mesures préservatrices. — Les faïences susiennes n'étaient pas couvertes de belles patines. Elles appartenaient à des édifices écroulés depuis plus de deux mille ans et gisaient sous terre prosaïquement mêlées à des mortiers d'asphalte, de chaux et de pisé. Maculatures noires, blanches ou grises les cachaient parfois si bien qu'on avait peine à deviner la couleur de l'émail. Ce n'était là qu'un médiocre inconvénient.

Les gangues très riches en potasse entraient en fermentation nitreuse dès leur contact avec l'air humide de nos climats. Le salpêtre soulevait les mortiers en larges plaques et avec les mortiers tombait l'émail sous-jacent.

Le danger était grave.

Faute d'y porter un prompt remède, la majeure partie de la collection eût subi le sort de quelques plaques de faïence découvertes par Layard et aujourd'hui perdues.

Archers et lions préalablement imprégnés de blanc de baleine translucide urent débarrassés des gangues potassiques par des lavages à l'alcool. Le spermaceti consolidait l'émail, s'opposait à la fermentation nitreuse et rendait possible, sinon aisée, la désagrégation des croûtes empestées.

Puis les briques étaient recouvertes d'une mince couche de vernis qui les préservait de nouvelles souillures pendant la période du montage.

Un panneau était-il maçonné, on s'empressait de dissoudre le vernis et de le remplacer par un léger enduit de cire vierge ou de blanc de baleine afin de combattre l'effet nuisible des vapeurs humides.

Les deux corps gras employés à cet usage, et dont le pire inconvénient est de ternir le merveilleux éclat des faïences, peuvent d'ailleurs être enlevés aussi aisément qu'épaissis.

Le traitement au spermaceti est nécessaire, mais insuffisant. Il fallait livrer

les émaux à la manufacture de Sèvres et les faire franchement recuire. Maitre absolu de la collection je me serais arrêté à ce parti décisif. M. Deck aurait dirigé cette opération avec sa prudence et son habileté reconnue, et les archers de Darius contractaient un bail éternel avec la vie.

Combien les rentoilages des tableaux et les transports des fresques offrent plus de danger !

Pourtant je me suis laissé entraîner dans la voie funeste des compromissions. On m'aurait accusé d'avoir refait, repeint toute la collection. Bref j'ai failli, car je devais passer outre à ces mesquines considérations.

Restaurations. — *Aucun morceau antique n'a été retouché, ravivé ou restauré.*

Mon affirmation ne souffre ni exception, ni réserve. On peut s'assurer à loisir de l'*intégrité absolue* des émaux en les traitant au moyen des *dissolvants et des réactifs les plus énergiques.*

D'autre part, quelques briques étaient cassées, d'autres incomplètes, certaines manquaient.

Chaque panneau bâti comme un mur ne pouvait être monté qu'en garnissant les vides.

Fallait-il intercaler des briques brutes entre les émaux antiques ? Mieux valait-il reconstituer les morceaux défaillants ? En ce cas devait-on couvrir les lacunes d'une teinte neutre ou des couleurs de l'original ?

De nombreuses expériences furent tentées.

Les taches laissées sur le bas-relief parurent désastreuses, abominables. Elles ruinaient l'ensemble harmonique et l'effet décoratif de ces grandes théories de guerriers.

Il fut donc décidé que les fragments brisés ou perdus seraient remplacés par des moulages pris sur les originaux et que ces moulages de plâtre seraient peints.

Puis, afin d'éviter jusques à la possibilité d'une confusion entre les morceaux anciens et modernes je m'arrêtai, d'accord avec MM. de Ronchaud et Heuzey, à la formule suivante :

1° La restauration coulée en plâtre, facile à détacher des parties antiques, est séparée de l'émail par un filet assez large pour montrer le grain de la brique ancienne;

2° La restauration est couverte d'un enduit mat qui malheureusement aura bientôt disparu;

3° La restauration est indiquée sur une photographie placée à côté de l'original, par un treillis serré de hachures noires

Les dessins des archers ont été mis en place dès l'ouverture de la salle, ceux de l'escalier, des lions et du taureau seront préparés cet hiver.

Que d'illusions perdrait le public et les plus fins connaisseurs, si les musées d'Europe entraient dans la voie inaugurée par le Louvre. Toute l'encre du Céleste-Empire ne suffirait pas à tracer des hachures révélatrices.

Ainsi qu'on peut désormais s'en assurer, les cinq premiers archers et leurs frises sont en excellent état, le second bas-relief des guerriers a peu souffert, de même l'escalier et le troisième lion. Quant aux deux lions affrontés, ils sont brisés en mille pièces, mais complets.

L'Apadâna d'Artaxercès Mnémon, d'où provient le chapiteau bicéphale, était un édifice hypostile. Soixante-douze colonnes supportaient les plafonds de la salle du trône et des trois portiques. Je n'ai retrouvé qu'un seul de ces chapiteaux. Encore s'était-il brisé dans sa chute. Tout auprès des monstres gisait un jeu de volutes et des éclats de colonne. Puis de çi, de là, les cous, les poitrails et les épaules exposés hier ou à exposer demain autour de la salle susienne.

De nombreuses photographies des chantiers prises à mesure de l'avancement des fouilles montrent les animaux dans les excavations où ils ont été découverts.

Les livres de bord du navire de guerre *le Sané* accusent également que les marbres rapportés de Suse pesaient plus de vingt-cinq mille kilos.

Aussi bien, sauf quelques fragments de l'épaule, du flanc et le muffle gauches, séparés d'ailleurs du marbre par une profonde rainure et qui seront couverts de hachures noires sur la photographie du monument, les deux bêtes et les volutes qui les supportent sont-elles intactes.

Il fallait asseoir le chapiteau bicéphale. Quelle base meilleure pouvait-on lui donner que le pilastre et le second jeu de volute du chapiteau ?

Les fragments antiques furent mis chacun à leur place et les vides nombreux *du pilastre et de la volute inférieure* comblés avec du plâtre teinté.

C'est ce plâtre et la conservation exceptionnelle des parties hautes du chapiteau qui ont égaré la bonne foi de quelques visiteurs.

« Si la base placée sous les yeux du public est restaurée, que reste-t-il des taureaux ? »

Le raisonnement est humain, la conclusion fort bien déduite des prémisses. Mais je dois le confesser, dût mon amour propre en souffrir, je n'ai modelé ni de près ni de loin ces monstres superbes, peut-être les chefs-d'œuvre de la sculpture décorative.

Il m'eût été facile de couper court à toutes les critiques en intervertissant l'ordre des volutes ; j'ai mieux aimé faire porter les bêtes sur les volutes entières. Celles-ci avaient été liées au taureau dans l'antiquité et je n'ai pas voulu disjoindre les pierres que le roi des rois avait unies.

Les cornes, les oreilles et les poutres sont fausses. Les cornes et les oreilles ont été copiées sur un bas-relief qui sera bientôt exposé. Les poutres provien-

nent d'une vieille maison de Paris, mais possèdent la coloration des bois de cèdre découverts dans les décombres du palais et exposés dans une vitrine.

Telle est, Monsieur le Rédacteur en chef, l'histoire véritable de la restauration. Limpide et honnête, elle demande moins de lignes pour être comptée que les trois expéditions et les sept années de travail consacrées à la recherche, à la découverte et au remontage des objets réunis aujourd'hui dans les deux nouvelles salles du Louvre.

Veuillez agréer, Monsieur le Rédacteur en chef, l'expression de mes sentiments très distingués.

DIEULAFOY.





FRANÇOIS BONVIN

ET LES MAITRES HOLLANDAIS

François Bonvin, pendant un troisième voyage en Hollande (1873), écrivit, à propos des chefs-d'œuvre rencontrés en chemin, des notes très intéressantes, quoique trop brèves, que l'*Art* vient de publier.

Il faut croire que l'éminent artiste avait repris plus tard ces notes pour les corriger et les compléter, car M. Léonce Bénédite nous a communiqué un fragment remarquable, presque entièrement inédit, qui lui a été remis par Bonvin lui-même et qui fait allusion à un ouvrage de Fromentin, paru en 1878.

Reproduisons d'abord, dans ce qui a déjà été publié, la partie qui concerne la peinture hollandaise :

« La Haye. — Beau pays, chacun sait ça ! Le musée est bien tenu et excessi-
« vement intéressant. Cependant, comme toujours, il y a des réserves à faire à
« l'égard des tableaux mis en vedette par la renommée incompétente et par le
« snobisme. Par exemple, le fameux *Taureau* de Paul Potter, dont le fond
« seul est excellent, ne vaut pas, à beaucoup près, la petite toile ou le petit
« panneau faisant partie de la seconde salle. Les animaux grandeur nature
« du premier plan, y compris surtout la figure, sont très faibles de dessin.

« mauvais de couleur, et ont l'air d'avoir été peints d'après des animaux en « bois — considérez le mouton attentivement et vous verrez qu'il manque de « vie et de naturel.

« La *Leçon d'anatomie*, quoique d'une immense supériorité comme œuvre, est « pourtant surfaite aussi, par rapport aux autres œuvres du maître ; comme l'a « écrit Th. Gautier dans le temps, c'est du Paul Delaroche coloriste, rien de « plus; et, si vous êtes connaisseurs, vous qui lisez ceci, allez voir à Amsterdam « *les Syndics des drapiers, la Ronde de nuit;* à Paris, la *Bethzabée* du Musée « Lacaze, le *Portrait en bonnet de nuit*, le *Bœuf*, et le *Saint Mathieu;* alors, « vous direz comme Pandore : « Brigadier, vous avez raison ! »

« Avant de quitter La Haye, contemplons la *Suzanne* et le *Siméon au temple.*

« Voici une *Entrée de ville*, de Van der Meer de Delft, qui mérite un souvenir « des plus durables. C'est là de la vraie peinture, de celle dont on mangerait !

« Galerie du baron Steengracht. Magnifique collection, j'entends l'ancienne, « — la nouvelle, n'en parlons point.

« Voici Brauwer, *un Fumeur*, panneau hors ligne ! Deux pendants exactement « de même dimension par Metsu et Terburg ; Rembrandt n'eût pas mieux peint, « ni plus grassement ! magnifique Pierre de Hooghe, splendide Téniers ; répétition « des *Œuvres de Miséricorde;* comme un Titien...

« ... Je vais retrouver à Amsterdam le culte de toute ma vie, l'idole de toute « mon âme et de tout mon cœur, ma foi, mon Dieu : le sublime Rembrandt !!!

« Le voici jeune, chez les Six, jeune encore chez Van Loon ; voilà le portrait « de Six et de sa femme, au moment de leur mariage ; deux Van Dyck... par « Rembrandt ! Ici, c'est le portrait inachevé du même Six devenu vieux, et voici « pourquoi ce portrait n'a pas été terminé : Six, comme tous les Mécènes, a « trouvé à redire sur la conduite de son protégé, lequel a trouvé bien plus à « redire sur la protection de son protecteur ; de là, brouille et séparation. Qui a « le plus perdu? Le protecteur, parbleu !... mais, au moment même de la « brouille, la guerre aidant, le pauvre Rembrandt, abreuvé d'ennuis et de « misère, accablé par la paralysie, est allé mourir sur le bord du Canal aux « roses, (appelé ainsi par dérision !) et s'est fait enterrer par charité aux frais de « la ville d'Amsterdam.

« Les écrivassiers sur l'art (Ch. Blanc compris) n'ont pas manqué de raconter « que ce grand peintre était avare et riche !... De génie, oui ; mais la fortune « est restée aux mains des possesseurs de ses œuvres, de ses protecteurs- « bourreaux, qui peuvent léguer à leurs descendants une fortune quintuplée par « la valeur actuelle des œuvres du Grand-Maître. »

Le fragment communiqué par M. Bénédite comble une importante lacune, puisqu'il nous fait connaître les impressions de Bonvin sur trois ouvrages célèbres du Musée d'Amsterdam. On remarquera que les premières lignes de ce

fragment sont, non pas la copie, mais le développement, et un développement assez heureux des derniers alinéas de la citation précédente :

« Me voici revenu dans la ville de mes rêves; ville en laquelle j'aurais voulu « naître et mourir; ville où a vécu l'idole de toute ma vie artistique, mon idéal « en lumière et en couleur, celui que je mets au-dessus des maîtres de toutes « les écoles : Rembrandt!!!

« Le voici chez les Six; jeune encore chez Van Loon!

« Voilà le portrait de monsieur et madame Six au moment de leur mariage : « deux Van Dyck... par Rembrandt! Ici le portrait inachevé du même Six, « devenu vieux, comme le maître, et voici pourquoi ce portrait n'a pas été « terminé : le protecteur de Rembrandt, — comme presque tous les Mécènes, — « a trouvé à redire sur la conduite et la tenue de son protégé; le peintre a « trouvé bien plus à redire sur la protection de son protecteur; de là, brouille et « séparation. Qui a perdu le plus?... Le protecteur, parbleu! On peut trouver en « sa vie d'autres amis de la valeur d'un Six, on ne rencontre pas deux fois un « ami de la valeur de Rembrandt!

« Molière peut se passer de Louis XIV : où voulez-vous que le roi trouve un « second Molière?...

« Cependant cette brouille, puis la guerre, puis d'autres soucis, des chagrins « même, abreuvèrent le pauvre grand peintre. La richesse de la Hollande se « dépensait en frais de batailles; on ne vendait plus guère de peinture, et la « paralysie vint accabler le grand maître, qui mourut abandonné et dénué de « toutes ressources, sur le bord du Canal-aux-Roses, ainsi nommé, par dérision, « à cause de sa puanteur.

« Son enterrement eut lieu, par charité, aux frais de la ville d'Amsterdam, « qui, deux siècles plus tard, lui fit élever une statue; deux siècles pour ne « comprendre qu'à demi le génie le plus puissant de la peinture moderne, l'égal « de Shakespeare!

« On n'est pas prophète dans son pays!

« C'est pourquoi la *Ronde de nuit*, qui est bel et bien un effet de jour, a été « l'objet d'autant de critiques des contemporains du peintre, qui n'ont rien « compris au caractère du tableau et qui lui ont préféré, de tout temps, le « même sujet traité par Van der Helst, qui lui fait vis-à-vis dans la salle « principale du musée d'Amsterdam. Tout a été dit — et mal dit — sur ce « tableau, même par Fromentin, en ces derniers temps (1878).

« Le lieu choisi comme motif du tableau est l'ancien hôtel de ville. La « lumière descend par une cour peu spacieuse formant puits, comme la plupart « des cours d'Amsterdam où le terrain s'économise à cause de sa rareté. C'est ce « jeu de lumière ou plutôt de clair-obscur, qui a inspiré la plupart des peintres « d'effets, tels que Pierre de Hooghe, Maas, Van der Meer de Delft, etc.

« Cette lumière concentrée et tombant de haut donne naturellement des « ombres portées très puissantes et accentue les traits des personnages comme « le ferait la lumière d'une lampe: de là la croyance à un effet de nuit et le « baptême absurde du tableau.

« La tournure fantastique qu'un pareil jeu de lumière a donnée aux figures, « fut cause que ces bourgeois, qui ne s'étaient jamais observés par cet effet et « en les attitudes martiales trouvées par le peintre, n'ont pu et n'ont su se « reconnaître, et ont dû préférer de beaucoup les portraits si ressemblants de « Van der Helst, qui a fait, je m'empresse de le proclamer, un chef-d'œuvre « de virtuosité ; la *Ronde de nuit* est un chef-d'œuvre d'homme de génie.

» Et cependant il me faut garder une admiration sans bornes pour les « *Syndics des drapiers*. Je ne crois pas qu'il soit possible de pousser plus loin « l'art et l'exécution. Les personnages sont tellement *vivants* que l'on croit à « tout instant les voir bouger, et cette illusion a lieu par des moyens si simples, « par un procédé si concis, que le tableau devient l'enseignement par excellence « de toutes les parties du grand art de la peinture. »

Les opinions d'un artiste tel que Bonvin sur les œuvres des vieux maitres doivent intéresser tous ceux qui aiment l'art. Elles sont précieuses, surtout comme appartenant à un homme qui s'est formé lui-même, à un esprit absolument dédaigneux de tout ce qui n'est pas l'impression personnelle et directe en face de la nature. Mais évidemment on ne peut pas les accepter toutes, les yeux fermés.

Il n'y a pas d'homme infaillible ; et puis, tout homme juge avec son tempérament. Bonvin, étant donnée la nature de son talent et de ses préférences, devait presque forcément faire quelques réserves devant le *Taureau* de Paul Potter et lui préférer le « petit panneau de la seconde salle ». Nous n'avons pas assez présente à la mémoire la topographie du musée de La Haye pour savoir de quel petit tableau il parle. Le musée en possède deux : *Prairie avec bestiaux et porcs* et *La vache qui se mire*. Le premier, plus doux, plus enveloppé fait un peu penser à Adrien Van der Velde ; le second, très probablement celui que préférait Bonvin, est une œuvre plutôt jolie que belle, mais ravissante en tous cas. Bonvin a dû éprouver un plaisir sans mélange devant cette claire et blonde image de la campagne hollandaise par un beau jour de soleil. C'est ainsi que les Hollandais du bon vieux temps devaient se représenter l'âge d'or, dans une vaste plaine riante, au bord d'un rivière paisible où s'ébattent des groupes de baigneurs, où vaches et béliers viennent boire, tandis que sous les arbres, autour d'une ferme au toit de chaume, se reposent d'autres bestiaux, et que la fermière trait un vache en causant avec son amoureux. Plus loin, très loin, une chaise de poste attelée de six chevaux suit une longue avenue d'arbres grêles dont les légers feuillages se découpent sur le vaste ciel. Ce petit tableau, si riche en détails et en épisodes, manque d'un certain charme de mystère ; tout y est net

et précis comme dans les tableaux de certains primitifs ; mais c'est vraiment une fête du soleil. Or, Bonvin aimait par-dessus tout la lumière qui enveloppe les objets et qui les baigne de son rayonnement.

Le grand tableau de Paul Potter, dont le vrai nom est *Le petit taureau,* ne possède au même degré ni la transparence de la lumière, ni la distinction de la couleur générale. Les blancs, dans cette vaste toile, sont crayeux. Il est très probable que Paul Potter les avait réchauffés avec des laques jaunes qui se sont évanouies sous l'action du temps, — le même fait peut être observé dans certains ouvrages de Chardin, de Turner et sans doute de beaucoup d'autres, — mais laissons ce défaut à l'actif du maître; passons aussi condamnation sur la figure du berger, qui est d'une construction et d'une exécution mesquines; avouons que d'autres parties encore manquent de souplesse : tout homme tombe du côté où il penche, et la prodigieuse précision de Paul Potter lui joue quelquefois de mauvais tours quand il la pousse à l'extrême, surtout quand il aborde la grandeur naturelle à laquelle il n'est pas habitué. Reconnaissons encore, si l'on veut, que beaucoup d'ouvrages de tel ou tel autre peintre sont d'un agencement plus heureux, d'une exécution plus égale. Mais combien de ces peintures irréprochables sont médiocres ou pires !

Dans *Le jeune taureau*, au contraire, certaines parties touchent à la perfection. Voyez la tête du bélier, avec ses cornes en spirale, son œil clair que traverse un rayon de lumière, son crâne et son manteau qui font penser au modelé ivoirin d'un beau Mantegna ! Bonvin parle du mouton, qui, dit-il, est en bois, c'est sans doute à la brebis qu'il fait allusion. Choqué par sa couleur crayeuse, il a gardé d'elle un mauvais souvenir. Mais nous sommes persuadé que si on l'avait ramené devant elle, en insistant pour qu'il la regardât encore, il aurait dit, lui aussi : « Brigadier, vous avez raison ! »

Non, elle n'est pas en bois, cette bonne vieille brebis, fatiguée par l'âge ou par la maternité récente, avec son corps alourdi, avec sa mamelle gonflée de lait, dont la mollesse est si fermement modelée ! Sa jambe de derrière est dessinée avec l'élégante précision d'un Roger Van der Weyden ; et quelle justesse de mouvement et d'expression dans ce cou tendu qui semble supporter avec effort le poids d'une tête souffrante et résignée, aux oreilles piteusement tombantes !

Et le jeune taureau lui-même, malgré le charme de couleur qui lui manque, comme il est bien campé ! Voyez comme son poil s'ébouriffe en épis rudes sur le cou, sur le fanon, sur les épaules, sur le front ! Et n'est-elle pas bien vivante, sa tête aux grands yeux fixes, provocante et rageuse ?

Mais, quand même tout cela serait mauvais, quand même le fond, reconnn excellent par Bonvin lui-même, ne serait pas excellent, la tête de la vache couchée serait là : il ne faudrait rien de plus que ce merveilleux morceau pour faire de Paul Potter un des hommes les plus extraordinaires que la peinture ait pro-

duits. Van Eyck n'aurait pas fait mieux, s'il avait jugé qu'une simple vache fût digne de son prodigieux pinceau. Cette tête de ruminant qui

Rêve à des profondeurs où l'homme ne va pas

est modelée avec un sentiment si large de la forme, avec une si profonde vérité d'expression, qu'elle évoque irrésistiblement à l'esprit le souvenir de la *Joconde*. Tous les défauts du tableau disparaissent devant ces yeux aux belles arcades marquées par des rides légères, devant ce mufle doux et puissant, qui semble sortir de la toile.

Pour rendre l'impression que cette œuvre nous a faite, nous avons accumulé les noms de quelques-uns des plus grands peintres primitifs et celui d'une œuvre du sublime Léonard. Il n'y avait là, de notre part, aucune préméditation. Aussi devons-nous penser et dire que la renommée n'a pas été si aveugle quand elle a rangé le *Petit Taureau* parmi les œuvres de haute volée.

Bonvin a vu dans cette œuvre un défaut réel, le manque de charme dans la couleur; il y a cherché une qualité qui n'y était pas, le rayonnement de la lumière ambiante. Ne trouvant pas ce qu'il y cherchait, il n'a pas vu ce qui y était et qu'il ne cherchait pas. Aussi a-t-il été trop sévère.

En ce qui concerne la *Leçon d'anatomie*, on aurait tort de prendre au pied de la lettre l'assimilation qu'il en a faite avec l'œuvre d'un Delaroche qui aurait été « coloriste ». C'est une simple boutade née d'un besoin de protestation contre les enthousiasmes de commande qui éclatent souvent mal à propos autour des œuvres célèbres. Bonvin a voulu dire tout simplement que ce tableau, « *d'une immense supériorité comme œuvre* », lui avait semblé d'une exécution un peu froide. Les artistes sentent vivement et expriment de même. Mais au fond, c'est grâce à une telle vivacité d'impressions qu'ils ont parfois la hardiesse de dire tout haut ce que d'autres n'oseraient pas même penser. Ainsi, affirmer que la splendide *Bethsabée* du musée Lacase et le portrait de *Rembrandt âgé*, moins riches de composition que le chef-d'œuvre de la Haye, sont d'un génie plus puissant et plus sûr, c'est dire courageusement la vérité, au risque de déplaire à beaucoup de gens de goût.

Du reste, Bonvin ne cherchait pas à plaire; il disait tranquillement ce qu'il sentait. C'est pourquoi nous comprenons son impression sans la suivre jusqu'au bout, quand il affirme que le *Bœuf écorché* lui-même est supérieur à la *Leçon d'anatomie*, car cette boucherie est une merveille d'exécution large et franche, éclatante comme une fanfare et voilée comme le son lointain du cor. Il est vrai que ce sujet modeste, très voisin de la nature morte, était certainement plus favorable aux audaces du pinceau, plus apte à être enlevé en quelques heures de bonne verve, que celui du chef-d'œuvre de la Haye; et en y réfléchissant un peu, on finit par se rendre compte que, si le premier de ces ouvrages est plus savou-

reux, le second — pour continuer la comparaison — est un mets beaucoup plus solide.

L'admiration de Bonvin s'exprime parfois d'une façon un peu trop brève à notre gré. « Contemplons » demanderait un commentaire. Il serait intéressant de savoir ce que l'artiste jugeait particulièrement digne d'être contemplé. Le *Siméon au temple* est un des tout premiers ouvrages que Rembrandt, à peine âgé de vingt-quatre ans, ait exécutés après son déménagement de Leyde à Amsterdam, c'est-à-dire dans la seconde moitié de 1631. Sans être un chef-d'œuvre, il est d'un arrangement plein de finesse et de grâce. La proportion élégante des figures, la sobriété relative des plis, la distinction de la couleur, la belle ordonnance générale, font de ce tableau un petit bijou. La scène se passe dans un de ces temples somptueux que l'imagination de l'artiste créait avec des éléments empruntés à la réalité. C'est une église romano-ogivale, aux arcades élancées, dont les riches colonnettes, surmontées de chapiteaux curieusement fouillés, rappellent d'assez près la principale église d'Amsterdam, qui est de style ogival.

Un grand nombre de figures montent et descendent, par groupes, dans une ombre transparente, le grand escalier de droite qui aboutit à un trône sous un énorme dais très sombre, d'une tournure très pittoresque. Quelques autres figures, perdues aussi dans la demi-teinte, se promènent dans le fond assez sombre, où quelques étincelles d'or reluisent sourdement; et c'est sur ce fond très doux que brille comme une pierre précieuse, sous un rayon de soleil, le groupe principal : Siméon, à genoux, vêtu d'un grand manteau chamarré d'or, tient dans ses bras l'enfant Jésus et lève vers le ciel des yeux pleins de reconnaissance. Le grand prêtre debout étend le bras. Par un de ces artifices qui seraient des puérilités dans une œuvre médiocre, mais qui ajoutent un charme poétique ou « littéraire » à celui des belles peintures, le grand prêtre, vu presque de dos, est complètement dans la demi-teinte, sauf sa main droite, qui, étendue pour bénir, se trouve sur le passage du rayon de soleil. La Vierge est exquise dans sa robe d'un bleu turquoise, largement et pudiquement décolletée, avec un léger fichu de mousseline sur les épaules; elle est à genoux, de face, entre les deux hommes, et, croisant les deux mains sur son cœur, elle regarde l'enfant avec une expression d'ingénuité charmante, quoique un peu froide. Il faut reconnaître qu'en général, dans le *Siméon*, les têtes ne sont pas très expressives, il y a un abîme entre elles et, par exemple, celles des *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, ou celles de l'esquisse d'une *Descente de croix* de la National Gallery. Rembrandt, en 1631, n'avait pas encore assez vu ni assez vécu pour savoir; il n'avait pas encore assez produit pour oser. Mais ce jeune aiglon n'allait pas tarder à sentir les serres lui pousser.

Ah! que l'on comprend l'admiration de Bonvin pour la petite *Suzanne!* Six ans se sont écoulés, le grand artiste n'a encore que trente ans, et déjà l'art n'a

plus de secrets pour lui. Toute son inexpérience, toute sa timidité a disparu. Au temps du *Siméon*, il connaissait déjà toutes les lois du clair-obscur; il savait envelopper dans des pénombres transparentes les personnages du second plan ; il sentait et exprimait tout l'éclat, tout le charme d'une habile opposition de valeurs et de tons ; mais il ne serrait pas encore la vie d'assez près. Ici, il est maître de lui, il ne copie pas timidement son modèle; c'est la vie même qui semble sortir de son pinceau.

Suzanne est près d'une piscine sur la première marche, au coin de laquelle une sorte de trépied ou de piédestal noblement sculpté porte une aiguière sur un large plateau de métal. En arrière d'elle, un massif de feuillages laisse voir en perspective un palais de féerie aux riches balustrades, au-dessus duquel s'étend un ciel bleu parsemé de nuages. La jeune fille, debout, débarrassée de ses vêtements qu'elle avait déposés sur un banc derrière elle, et, tenant encore un bout de linge blanc, a déjà retiré un pied de sa pantoufle; elle a fait un pas... Mais tout à coup elle entend derrière elle un bruit dans le feuillage. Brusquement, elle se replie sur elle-même, comme pour tenir le moins de place possible ; elle ramène et presse contre son corps le bout de draperie qu'elle avait dans la main droite, tandis que son bras gauche revient se coller sur sa poitrine; en même temps elle tourne un peu en arrière sa tête effarée, pour essayer de voir au moins du coin de l'œil quelle est la nature du danger dont elle se sent menacée.

Cette figure de Suzanne est étonnante de justesse, de pudeur un peu vulgaire, de naturel et de vie. La tête est un peu grosse pour nous autres, descendants des Grecs et des Latins; mais elle est tout aussi largement modelée que celle du jeune porteur dans le *Bon Samaritain*. Le corps ne rappelle la sculpture grecque ni par la fermeté des chairs, ni par la noblesse des proportions et de l'attitude; mais le coloris en est d'une fraîcheur admirable, et on ne peut guère pousser plus loin la vérité, la souplesse du modelé : c'est véritablement de la chair vivante. Si on appuyait le bout du doigt contre le panneau, il semble que le doigt s'enfoncerait !

Quand on est arrivé à une telle maîtrise, on peut se donner le plaisir de mettre derrière cette Suzanne un fond raboteux, où les feuillages lourdement empâtés manquent absolument d'air et de lumière. A notre avis, il est impossible que ce fond n'ait pas été maladroitement repeint, — y compris la tête du vieillard, qui est bien en bois, celle-là, — à l'époque où l'on ajouta trois ou quatre centimètres sur le côté droit du panneau.

Bonvin n'aurait pas fait un bon catalographe. Il n'attachait guère d'importance au titre exact des œuvres d'art, et il avait raison, à son point de vue d'artiste. Son *Entrée de ville*, de Van der Meer de Delft, est en réalité une *Vue de Delft, prise du canal de Rotterdam*. La ville est séparée du premier plan — langue de

sable très étroite où se promènent six ou sept personnages vivement croqués — par le canal qui flotte à petites rides et dans lequel sa pittoresque silhouette se réfléchit. Derrière des murailles et des donjons, dont un, percé d'une espèce de tunnel, tout près d'un pont trapu, sert de porte de ce côté, la ville s'étend en une longue ligne de toits aigus et bas, dont quelques pignons et clochetons ou clochers relèvent la physionomie si franchement hollandaise. L'œuvre est d'une sincérité parfaite, avec cette exécution par pointillé gras et par touches bien nourries, qui caractérise Van der Meer. Il y a beaucoup de Millet là-dedans, bien que Millet semble avoir ignoré l'existence de ce petit maître hollandais dont les œuvres sont assez rares, surtout en France. Justement, le seul Van der Meer que nous ayons au Louvre est d'une facture toute différente, mince et satinée. Quoi qu'il en soit, on comprend que Bonvin ait eu envie « d'en manger ».

Il trouvait aussi fort à son goût la galerie Steengracht, de La Haye. Mais ici nous ne pouvons qu'accepter sans commentaire son appréciation : notre carnet de notes ne garde aucune trace des tableaux de Brauwer, de Metzu, de Terburg et de Pierre de Hooghe, que nous avons probablement entrevus dans une visite faite un peu en courant, avec l'intention d'y revenir le plus tôt possible. Mais comment s'expliquer qu'il n'ait pas dit un mot de la charmante *Bethsabée* de Rembrandt? Ne se trouvait-elle pas encore en 1873 chez le baron Steengracht? Y a-t-il deux collections Steengracht à La Haye? Voilà une supposition qui expliquerait tout.

Quoi qu'il en soit, cette petite *Bethsabée* est une œuvre exquise. Si elle n'était pas datée de 1643, on pourrait la croire contemporaine du *Siméon;* elle en a les qualités de finesse et d'harmonie, avec quelque froideur en moins. La figure principale est d'une jolie proportion, presque noble; on dirait que l'artiste a pris pour modèle une femme du monde au lieu des maritornes dont il devait ordinairement se contenter. *Bethsabée*, à peu près uniquement vêtue de sa chair blanche et nacrée, est assise sur un siège un peu haut, presque de face. Sa tête, assez fine, est entourée d'un nimbe de longs cheveux dorés, un peu frisés, qui inondent ses épaules; et, pendant qu'une soubrette les démêle, une vieille femme fait la toilette de ses pieds. La scène se passe dans un beau jardin aux grands ombrages, et l'on voit au loin se détacher sur le ciel la tour où le bon roi David est en train d'oublier ses psaumes, pendant que, sur la droite, deux paons rehaussent de leur riche plumage l'élégant arrangement de ce tableau peu biblique. Ce n'est pas du plus grand art, mais c'est d'un art exquis.

A Amsterdam, Bonvin ne trouve pas un grand nombre d'ouvrages à citer. Il est très probable qu'une partie de ses notes furent écrites de souvenir. Les deux portraits de Martin Day et de sa femme, qui faisaient partie de la collection Van Loon, sont devenus dans son esprit ceux de Six et de sa femme

« au moment de leur mariage ». Or, Rembrandt peignit seulement le portrait de la *mère* de Six en 1641, et celui de Six, sans sa femme, vers 1656. Mais peu importent ces erreurs de détail.

Entre la *Ronde de nuit* et le *Banquet* de Van der Helst, on ne pouvait pas supposer que Bonvin hésitât une seconde. Ce qui est particulièrement curieux, à notre avis, c'est la manière dont l'artiste est parvenu à s'expliquer à lui-même, le contraste assez violent qui existe entre les clairs et les ombres de ce chef-d'œuvre célèbre et discuté. D'après lui, les personnages de la prétendue *Ronde de nuit* sont représentés au fond d'une cour « peu spacieuse, formant puits ». L'hypothèse est extrêmement ingénieuse, bien préférable, en tout état de cause, à celle d'un effet de nuit, qui a été prépondérante pendant trois quarts de siècle. Nous croyons avoir surabondamment prouvé que le tableau représente, sous le vernis, un effet de soleil parfaitement clair; mais enfin, il est bon de noter que Bonvin ne s'est pas laissé prendre un seul instant à cette invention, très vraisemblable d'ailleurs, d'une ronde nocturne; et la mention cavalièrement dédaigneuse qu'il fait des opinions de l'auteur des *Maîtres d'autrefois* prouve qu'il n'était pas disposé à admettre, avec Fromentin, que Rembrandt eût jamais fait « de la lumière avec de la nuit ».

Quant au jugement porté par Bonvin sur les *Syndics*, il est d'une triomphante vérité, si l'on veut y mettre une petite sourdine. Oh! toute petite! Nous reviendrons d'ailleurs longuement sur ce chef-d'œuvre. Mais pour aujourd'hui n'ajoutons pas une parole aux éloges de l'artiste. L'enthousiasme de Bonvin pour Rembrandt est quelque chose qui fait du bien au cœur. Quelle flamme! Quelle richesse d'expressions admiratives! Rembrandt est « son idéal, son idole, son Dieu! » Il est plus encore que tout cela, du moins au point de vue artistique : il est son maître dans le sens le plus élevé du mot. C'est lui qui a fait Bonvin ce qu'il fut, ce qu'il sera devant la postérité.

E. DURAND-GRÉVILLE.





LES ENVOIS DE ROME



A villa Médicis s'est bien mal défendue cette année contre les journalistes qui l'attaquent depuis quelque temps à tort et à travers. Il est certain que si le séjour de Rome ne doit pas produire d'autres fruits que ceux qu'on nous donne, autant vaudrait supprimer le voyage et rester chacun chez soi. Parmi les envois exposés à l'École des Beaux-Arts dans la seconde quinzaine d'octobre, à peine deux ou trois méritaient de retenir l'attention. Le reste, n'offrait qu'efforts avortés ou flagrante insuffisance. Aussi sera-t-il charitable de ne pas trop insister. Faisons comme le fils de Noé, jetons un voile sur ces misères.

Les sculpteurs qui d'ordinaire nous consolent de la médiocrité des peintres, semblent eux-mêmes faire défection. Au moins, ne trouve-t-on dans le vestibule, pour vous préparer à l'indulgence, aucune œuvre délicate et tendre comme

l'était l'année dernière la *Muse d'André Chénier*. M. Puech, aujourd'hui en troisième année, n'expose rien, et on le regrette. M. Capellaro envoie pour sa première année un bas-relief en plâtre, l'*Amour et Psyché*, et une copie d'après l'antique, l'*Antinoüs*, en marbre. Le choix de l'œuvre copiée nous révèle un goût pour l'art bellâtre et fade de décadence, pour les élégances mesquines du détail que le bas-relief d'ailleurs ne dément pas complètement. C'est à peu près correct, mais d'une correction insignifiante. La charmante histoire d'amour y est contée sans émotion ni vraie grâce : car le jeune dieu s'envole en ricanant devant Psyché immobile et froide. M. Gardet (2e année) a du naturel et de la vie. Son petit *Tireur d'arc* est certainement la meilleure figure sculptée de l'exposition. Les formes encore grêles de la première adolescence, la tension du corps qui se dresse et vise en l'air, dans un mouvement violent, ont été rendues en conscience. Mais toute vérité n'est pas bonne à dire, surtout en sculpture, où elle ne doit jamais compromettre le rythme harmonieux des lignes, et cette figure crispée par l'effort intéresse plus qu'elle ne charme. A côté est une esquisse, de poésie légèrement somnolente, dans le genre des innocents enfantillages d'Hamon, *Une Histoire du Temps*.

M. Lombard (4e année) n'est pas le premier venu. Il a eu des succès même au Salon, avant de partir pour Rome. On se souvient peut-être encore de sa *Sainte Cécile*. Un *Apollon et Marsyas*, une *Diane* élégante ont confirmé depuis ces brillantes promesses. Les maîtres de la Renaissance, qu'il aime entre tous, lui ont donné quelque chose de leurs qualités fines. Cette fois, il s'y mêle comme un vague parfum de symbolisme à la Gustave Moreau, dans l'esquisse en particulier (*Apollon vainqueur*). Mais l'œuvre plus importante qu'il présente comme résultat dernier de ses études à Rome, *Judith et Holopherne*, ne nous satisfait que tout juste. Il a voulu rajeunir le thème et nous montre la belle Juive, dans le costume et avec l'expression mystérieuse des Sibylles de Michel-Ange, souriant incertaine et peut-être troublée, au moment d'immoler son ennemi vaincu par l'ivresse et l'amour à ses pieds. Cela ne manque pas de science; mais la conception, l'arrangement sont bizarres, et sauf le glaive, on dirait plutôt Samson et Dalila, la femme éminemment perverse d'Alfred de Vigny.

Quant à M. Naudé, graveur en médailles (3e année), il expose un projet de médaille commémorative du *Percement de l'isthme de Panama*, où « la France unit les peuples par son génie » : composition ingénieuse et souple, mais trop encombrée.

Parmi les peintres, M. Lebayle (1re année), outre une aquarelle d'après Luini et un dessin d'après la Diane archaïque de Pompeï (musée de Naples), présente un *Lazare* assez mal peint, et dont on ne devinerait jamais le nom sans l'étiquette attachée au cadre. M. Axilette (2e année) a rencontré dans la Vie des saints un sujet qui aurait dû mieux l'inspirer (*Bergers trouvant la tête de saint Paul*).

Où il fallait de la naïveté, de la tendresse, une grande fraîcheur de sentiment surtout, il n'a mis que de l'artificiel, des raccourcis compliqués et mal venus, des gestes de théâtre, des têtes de modèles italiens qu'on a vus partout. Il a traité cela comme un devoir d'atelier. De la légende il ne reste rien. M. Pinta (3e année) est le seul peintre dont l'envoi nous ait réjoui. Sa copie d'un fragment du *Miracle de Bolsena* n'est pas particulièrement émouvante. Mais la petite étude qu'il y a jointe, *Tobie et l'Ange*, est d'une touche fine et légère, d'une rare délicatesse d'impression. Le fleuve s'enfonce en serpentant entre des collines basses ou des rives plates et sans verdure, semées de minces roseaux. L'ange à demi féminin, en longue robe d'un blanc neigeux, attend sous le soleil son compagnon qui tire avec effort le poisson hors de l'eau. C'est un rêve très doux, ingénu et charmant, qui rappelle la simplicité émue d'un Cazin ou d'un Merson.

De M. Baschet en revanche (4e année) on pouvait espérer mieux d'après ses précédents envois. Non qu'il soit banal ni poncif : ce serait plutôt l'excès contraire. Il est de ceux qui cherchent, qui tâtonnent, qui ont envie de dire quelque chose et qui, ne sachant encore trop comment, s'adressent à l'un, à l'autre pour aider leur originalité peu formée. Il imite tour à tour les anciens et les modernes, Raffaelli dans son esquisse (*Mater*), Botticelli ou Benozzo Gozzoli dans sa grande *Composition décorative*. Mais était-ce vraiment la peine d'emprunter soit à la *Naissance de Vénus* et à l'*Allégorie du Printemps*, soit aux fresques de Pise, des figures entières, de déranger ces créatures adorables, pour leur ôter toute leur grâce en les costumant à la moderne et leur faisant jouer un rôle insignifiant? car elles ne font que traverser le paysage d'un pas pressé, comme de grandes dames égarées aux champs. Ce qu'il y a de plus poétique et de plus frais dans le tableau, c'est la bordure enguirlandée de pervenches et de clochettes bleues. Un tel cadre méritait mieux que cette morne pastorale, dont la couleur même a quelque crudité.

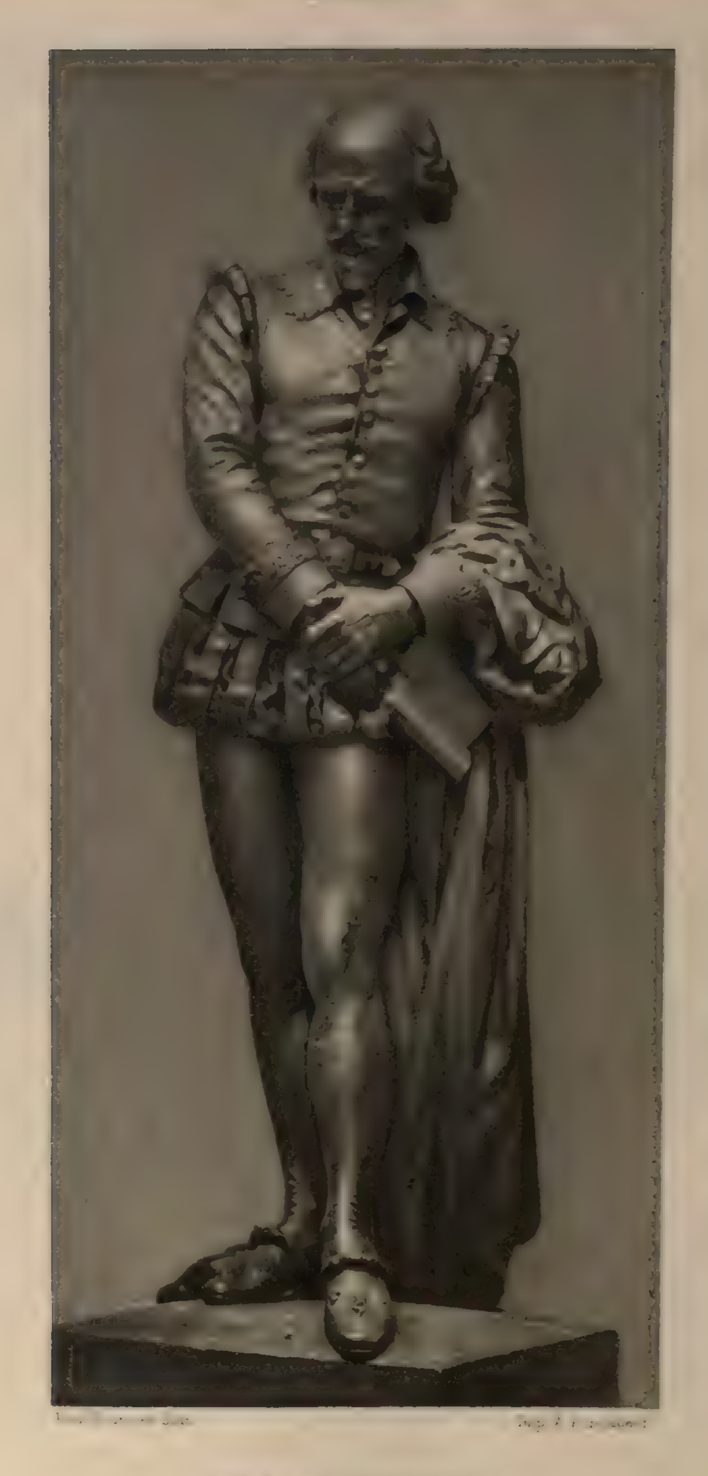
Les graveurs ne sont pas non plus très brillants cette année. Ils ont remplacé la qualité par la quantité, et nous inondent de dessins, études d'après nature ou copies des maîtres. Notons pourtant l'envoi de M. Sulpis, où il y a de quoi glaner même dans les menues bribes. A côté d'une gravure ébauchée d'après la *Sibylle Lybique* de Michel-Ange, on rencontre des souvenirs de voyage qui ne manquent pas d'intérêt, toute une série amusante de croquis à l'eau-forte d'après quelques-uns des Vélasquez de Madrid, de légers crayons d'après Dürer, Metsys, Benozzo et autres primitifs italiens. On y sent un esprit curieux et une main toujours en éveil. MM. Patricot et Barbotin (1re et 4e années) ont envoyé des gravures non terminées, le *Portrait de la Gravida* d'après Raphaël, et une *Vierge* d'Andrea del Sarto.

Parmi les architectes, M. Redon est le seul qui expose un grand travail d'ensemble, cinq magnifiques aquarelles très étudiées, donnant l'état actuel des *Ruines*

du temple de Baalbek. Les autres se sont contentés de fragments, aussi bien MM. André et d'Espouy (2e et 3e années) que M. Defrasse qui n'en est encore qu'à ses débuts. Si intéressants et si nombreux que soient les monuments restitués ou reproduits, l'effet général est un peu maigre. Il faut reconnaître pourtant que ce sont les architectes qui soutiennent le mieux, comme d'habitude, l'honneur de l'École de Rome : car ils travaillent consciencieusement, ils ne visent pas à éblouir, ils songent au profit sérieux de leurs études avant de songer au public. Leurs camarades, peintres et sculpteurs, feraient sagement de les imiter. Car la vieille institution est bien compromise, et pour l'empêcher de mourir il n'y a qu'un moyen, c'est d'agir, de prouver qu'elle est utile et qu'on gagne quelque chose à vivre auprès des maîtres. A qui nie le mouvement on répond en marchant. Que les élèves de l'École de Rome fassent de même. A défaut de chefs-d'œuvre, qu'ils en donnent au moins l'espérance, et on les croira.

PAUL LEPRIEUR.





WILLIAM SHAKESPEARE



POÉSIES

LA STATUE DE SHAKESPEARE

Vers dits par M. Mounet-Sully, le 14 octobre 1888, à l'inauguration du monument de Shakespeare

I

Oui, la France et Paris ont raison ! Angleterre,
Prête-nous ce penseur, cet élu du mystère,
Ce voyant du génie, et laisse-nous dresser
Ce bronze que nul bras ne voudra renverser,
Qui, peut-être, verra crouler plus d'un empire !
— Ce bronze, qu'était-il avant d'être Shakespeare ?
Qu'a-t-il fait, qu'a-t-il fait avant de monter là ?
Quel est le premier feu, bronze, qui te brûla ?
Ah ! sans doute tu fus un instrument de guerre,
Et nous t'avons conquis sur l'ennemi, naguère !
Ton histoire est écrite en ruines là-bas !
Le galop des chevaux t'emportait aux combats ;
Ton souffle formidable ébranlait les murailles,
Tu brisais les plus forts, tu broyais les entrailles,

Dans les camps où venaient les soldats s'enfermer
Tu creusais ces sillons où rien ne doit germer ;
Volcan noir, tu crachais tes laves sur la terre,
Et la rage de l'homme allumait ton cratère.
Je ne te maudis plus, cependant, aujourd'hui,
Toi dont sur tant de morts les tonnerres ont lui ;
Non ! complice infernal de la gloire qui tue,
Bronze, sois pardonné, car te voilà statue !

II

Entre, Shakespeare ! c'est la France,
La France qui peut contenir
Toute grandeur, toute espérance,
Toute gloire et tout souvenir.
C'est la ville qui, juste et calme,
Sur un berceau met une palme,
Une étoile sur un linceul ;
Entre, Eschyle de l'Angleterre ;
Corneille te dira : mon frère,
Et Victor Hugo : mon aïeul !

Espace et temps sont le domaine
De ces fiers travailleurs qui font
Refléter toute face humaine
Dans un miroir large et profond ;
Ils disent au lâche, à l'infâme :
Regarde, monstre ! c'est ton âme.
Ils disent au crime vainqueur :
Regarde tomber ta puissance !
Puis, ils disent à l'innocence :
Ange, regarde ! c'est ton cœur !

Telle est ton œuvre immense, ô maître,
Poète de l'humanité,
Le plus haut front que Dieu, peut-être,
Dans les siècles ait visité ;
Œuvre auguste, sombre et charmante,
Où l'homme rit et se lamente

Dans son espoir, dans son remords,
Dans sa haine, dans son envie,
Où le long effroi de la vie
Fait comprendre et bénir la mort.

Paris, dont la poitrine aspire
Les vents qui viennent des sommets
Avait Dante; il aura Shakespeare,
Shakespeare est à lui désormais;
Il est à nous, à tous, au monde;
Il a mis sa trace féconde
Sur chaque peuple, d'un pied sûr;
Son œuvre est à tous, tout entière:
L'art sacré n'a pas de frontière,
Pas plus que la mer et l'azur!

HENRI DE BORNIER.

PER VIAM

Dans le sentier étroit de ta pente suivie,
Loin de tous, à l'écart, marche silencieux
Et passe sans rien voir au milieu de la vie
Que la blancheur des lis et la splendeur des cieux.

Aspire à pleins poumons la fraîcheur des calices,
Prends aux baumes errants leurs chastes voluptés,
Recueille dans ton cœur les subtiles délices
Des amoureux pollens sur les souffles portés.

Écoute les seuls bruits que couvrent les feuillées,
Les sonores appels qui réveillent les nids,
Le bruit rythmé des eaux sur les branches mouillées,
Mélancoliquement heurtant les bois jaunis.

Religieusement assiste au grand mystère
Que célèbrent au ciel les astres recueillis,
Quand, par les nuits d'été, répondent de la terre
Les palpitations des roses et des lis.

Emplis-toi de clartés, de visions, d'images.
Ouvre sur l'univers ton œil démesuré.
Fixe à jamais en toi les éclatants mirages
Qui portent au delà notre horizon muré.

Puis rentre lentement, doucement, dans ton rêve :
Tu sentiras en toi germer l'âme des fleurs
Et monter, pour bercer ta nuit obscure et brève,
L'ivresse des parfums, des sons et des couleurs.

LÉONCE BENEDITE.

RENAISSANCE

Je l'ai revue hier, celle qui me fut chère !
Et mon cœur — noir caveau, par le deuil habité, —
S'est, ainsi qu'un palais, tout rempli de clarté.
Elle est, comme jadis, belle, élégante et fière !

Des ans se sont passés depuis le premier jour
Où nous avons tous deux rêvé d'aimables choses ;
Nombre de gais printemps ont vu fleurir les roses,
Depuis ce jour lointain où fleurit notre amour.

Je tremble de l'émoi qu'un souvenir m'apporte,
N'ayant point oublié la douceur des aveux
Ni le vol des baisers errant sur ses cheveux,
Et je m'étais trompé : mon âme n'est pas morte !

D'autres femmes en vain m'ont tendrement souri ;
J'ai brûlé de désir et pâli d'allégresse :
Mais fugitive, hélas ! était toute caresse,
Et seul de ces amours l'ancien n'a pas péri.

. . . .

Je l'ai revue hier et, dans mon âme aride,
Un parfum s'est glissé, rafraîchissant et pur,
Lorsque, me regardant de ses yeux bleu d'azur,
Elle m'a dit : — « Vois donc, n'ai-je pas une ride?

Ami, je suis vieillie et j'ai des cheveux blancs.
Tu m'aimerais encor, même après tant d'années ! »
Mes lèvres ont baisé ses mains abandonnées,
Et je l'ai calinée entre mes bras tremblants.

Celle que j'aime encor, c'est Elle, la première !
En dépit de sa fuite et de sa trahison,
Je l'aime comme au temps de ma jeune saison,
Comme autrefois elle est ma joie et ma lumière.

Et bien d'autres printemps suivis d'autres hivers
S'enfuiront, mais non pas ma passion ardente !...
Que ne suis-je un Plutarque ou que ne suis-je un Dante,
Afin qu'elle survive à jamais dans mes vers !

Mais qu'importe, si rien n'a de vie éternelle,
Qu'après moi, longuement, reste son souvenir,
Si je puis de nouveau l'aimer et la bénir,
Jusqu'à ce que la mort me frappe de son aile !

Tout passe, tout s'enfuit, les gloires, les beautés,
Le secret de la vie est toujours le mystère ;
Si nous n'avons aimé, quand on nous porte en terre,
Tous les autres bonheurs ne sont que vanités !

SUTTER-LAUMANN.

RUISSEAUX ET RIRE

Le rire des ruisseaux s'éveille sous les branches.
Les cieux sont argentés et les feuilles sont blanches,
La source est transparente où tremble le bouleau.
L'oiseau mouille sa plume et son aile dans l'eau.
Les nénuphars dormants, de leurs grands yeux paisibles,
Suivent le vol heureux des rêves invisibles.
L'étendue est immense et les arbres sont frais;
Et, se taisant toujours pour mieux jaillir après,
Le rire des ruisseaux sous les branches s'éveille.

Rire sonore et gai, qui viens à mon oreille
Par-dessus le silence et l'immobilité,
Rire délicieux des sources en été,
Veux-tu, comme une triste et mauvaise ironie,
Irriter en nos cœurs notre angoisse infinie?
Ou plutôt n'es-tu pas, rire des doux ruisseaux,
Toi, plus exquis encor que l'appel des oiseaux,
Un semblant de jeunesse, un murmure de joie
Que, par pitié de nous, la terre nous envoie?
Nous te connaissons mal quand nous te haïssons,
Nous devrions plutôt, ô chanson des chansons,
Te bénir d'être heureuse, auprès des hommes tristes,
T'adorer en amants, te noter en artistes,
Et mettre dans nos vers, moins frais que cette voix,
Le gazouillis tremblant des sources dans les bois.
Car ce que nous voulons, ce que tu nous apportes,
C'est le rêve enchanté qui fait les âmes fortes.
La clarté de tes flots ignore les limons :
Tu bercerais si bien l'amour que nous aimons!
Et c'est pourquoi, dans l'ombre où dorment les pervenches,
Le rire des ruisseaux s'éveille sous les branches.

CHARLES FUSTER.





MAISON DE LA BOETIE A SARLAT



CHRONIQUE



D'UNE excursion dans le Périgord, notre collaborateur, M. E. Malo, nous rapporte une représentation à l'eau-forte, placée ci-contre, de la maison où naquit Estienne de la Boétie, l'ami de Montaigne. Cette maison est située à Sarlat, sur la place du Peyrou, ancienne place du Moustier, près de la cathédrale; à peu de chose près, elle a conservé sa curieuse physionomie et le caractère architectural qu'elle avait au seizième siècle, quand l'auteur de la *Servitude volontaire* l'habitait. Construite au moment de la Renaissance, elle est d'un style charmant et offre à l'archéologue des ornements remarquables. La municipalité de Sarlat a fait placer sur la façade une plaque de marbre avec cette inscription :

ÉTIENNE DE LA BOÉTIE,
LE CÉLÈBRE AMI DE MICHEL MONTAIGNE,
EST NÉ DANS CETTE MAISON
LE 1er NOVEMBRE 1530

Ce n'est pas le seul hommage au souvenir du grand écrivain. Une rue de la ville porte son nom et ses compatriotes ont voulu lui élever une statue. Un

décret du 14 octobre 1876 a approuvé ce projet, qui n'a pas encore été mis à exécution.

Un de nos collaborateurs, M. Paul Bonnefon, bibliothécaire à l'Arsenal, qui a fait une étude très approfondie de l'œuvre de La Boétie et s'est livré à de savantes recherches sur tout ce qui se rapporte à l'auteur de la *Servitude volontaire*, dont il prépare une édition définitive, a bien voulu nous donner des renseignements intéressants sur cette maison. Elle a vraisemblablement été construite par des ouvriers italiens, amenés sans doute à Sarlat par le cardinal Gaddi, alors évêque de cette ville, et qui construisirent une façade intérieure de l'évêché, dans la première moitié du seizième siècle. Sur la façade de la maison reproduite ici, se voyait jadis un écusson, qui a été gratté depuis longtemps et où se trouvaient, dit-on, les armes de La Boétie. La famille *Boit* ou *La Boitie*, n'étant pas noble, il est permis de douter de cette explication. Quoi qu'il en soit, l'abbé Audierne a cru retrouver les armes de cette famille dessinées à la plume à la première page du livre des contrats d'achat d'une propriété de La Boétie. L'écu, d'après ce document, porterait d'azur, chargé d'une colombe d'argent, abaissant son vol sur une coupe d'or au chef de sable, chargé de trois annelets d'argent, le tout surmonté d'un bonnet magistral et de ses lambrequins. Cet écu, placé en tête du contrat de vente du domaine de La Boétie, n'est ni celui du vendeur ni celui de l'acquéreur. On a supposé d'après cela qu'il ne pouvait être que celui du domaine vendu. Ajoutons que rien de positif n'autorise à affirmer cette attribution seulement plausible. Cette propriété est située aux environs de Sarlat.

La maison de la place du Peyrou a été plusieurs fois reproduite par la gravure : 1° lithographie dans la *Guyenne historique et monumentale* d'Alex. Ducourneau (Bordeaux, 1843, 4 parties en 2 vol. in-4°), t. I, 2ᵉ part., p. 36; 2° gravure sur bois de M. Léo Drouyn, dans le *Magasin pittoresque*, juin 1850, p. 180; 3° lithographie, dans les *Annales agricoles et littéraires de la Dordogne, journal de la ferme-modèle et des comices agricoles du département, publié sous les auspices de la société d'agriculture, sciences et arts* (Périgueux, in-8°), 1848, 9ᵉ année (t. IX), p. 344.

La séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts a été tenue le 20 octobre, sous la présidence de M. Léon Bonnat, assisté de M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel. Au début de la séance on a exécuté une ouverture composée par M. Georges Marty, pensionnaire de Rome. Le président a pris ensuite la parole; son allocution a été consacrée à rappeler le souvenir des membres que l'Académie a perdus cette année, l'architecte Questel,

les graveurs Bertinot et François, le peintre Gustave Boulanger, puis s'adressant aux lauréats des divers concours, à qui les prix allaient être distribués : « Messieurs, a-t-il dit en terminant, vous allez traverser une période décisive de votre vie, celle où vous deviendrez des artistes vraiment dignes de ce nom. Vous allez voler de vos propres ailes; vous partez élèves, vous reviendrez maîtres. Le tout dépendra de l'emploi que vous ferez de votre intelligence et des facultés innées qui sont en vous. Eh bien, croyez-moi, je vous dis la vérité, je vous indique la voie. Dès que vous aurez franchi la barrière qui vous séparera de notre terre de France, commencez par oublier Paris et ses agitations fiévreuses. Ne pensez à la patrie que pour vous rendre digne d'elle. Faites-vous une imagination nouvelle. Oubliez le Salon, et les appétits de succès trop souvent éphémères qu'il fait naître; vous le retrouverez assez tôt. Assez tôt vous rentrerez dans les âpretés de la lutte et dans les déboires de la vie active. Mais pendant les belles années de jeunesse et de foi qui vont se succéder pour vous, n'ayez que des préoccupations élevées, étrangères au succès immédiat. Ne songez qu'à devenir forts pour les luttes de l'avenir. Ne pensez qu'aux œuvres des artistes immortels que vous allez étudier et qui sont la gloire la plus éclatante de leur pays. Aimez-les sans arrière-pensée. Soyez humbles à côté de ces grands maîtres, soyez pleins de respect : ce respect et cette humilité ne vous diminueront en rien, au contraire, ils vous grandiront. Tâchez de saisir les secrets de leur génie, tâchez de comprendre ce qui a fait leur grandeur. Efforcez-vous de deviner l'idéal qui les a guidés et de découvrir d'où cet idéal, d'où ce grand souffle d'art leur est venu.

« Cet idéal, Messieurs, résidait au fond de leur cœur, dans l'amour irrésistible qu'ils avaient de la nature, et celle-ci, touchée de ce grand amour, leur a révélé ses mystères. »

M. le vicomte Delaborde a lu ensuite une notice sur la vie et l'œuvre de Victor Massé; l'éminent secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts a retracé en termes éloquents la carrière artistique de l'auteur de *Galathée* et des *Noces de Jeannette*.

La séance s'est continuée par la proclamation des noms des lauréats dans les divers prix et concours. En voici la nomenclature :

Prix de Rome : peinture : ni grand prix ni premier second grand prix. Deuxième second grand prix, M. Éliot; mention honorable, M. Buffet. — Sculpture : grand prix, M. Convers; premier second grand prix, M. Theunissen; deuxième second grand prix, M. Lefebvre. — Architecture : grand prix, M. Tournaire; premier second grand prix, M. Sortais; deuxième second grand prix, M. Huguet. — Gravure en taille-douce : grand prix, M. Leriche; premier second grand prix, M. Chiquet; deuxième second grand prix, M. Deturck. —

Composition musicale : grand prix, M. Erlanger; premier second grand prix, M. Dukas.

Prix veuve Leprince : M. Convers pour la sculpture, M. Tournaire pour l'architecture, M. Leriche pour la gravure en taille-douce.

Prix Alhumbert : M. Sulpis, graveur en taille-douce.

Prix Deschaumes : partagé entre MM. Chifflot, Despradelle et Belesta.

Prix M. Bordin : premier prix de 2,000 francs, M. Émile Hervet; second prix de 1,000 francs, M. Henri d'Escamps; mention honorable, M. Paul Lemoine.

Prix de Tremont : prix de 2,000 francs partagé entre M. Barbotin, graveur, et M. Boisselot, compositeur de musique.

Prix Georges Lambert : prix partagé entre Mlle Vallot et MM. Lottier, Vilain et Auvray.

Prix Achille Leclère : M. Louvet, architecte; première mention honorable, M. Le Roy; deuxième mention honorable, M. Cailleux.

Prix fondé par M. Chartier : M. Alphonse Duvernoy.

Prix Duc : M. Albert Ballu; mentions honorables, M. Dauphin et M. Cassien Bernard.

Prix Jean Leclaire : MM. Joannon et Sortais.

Legs Chaudesaigues : prix, M. Laffilée; mentions honorables, MM. Girard, Sénèque, Dalmas.

Prix Monbinne, de 3,000 francs, à M. Lalo, auteur du *Roi d'Ys*.

Prix Delannoy : M. Tournaire.

Prix Lusson : M. Sortais.

Prix Cambacérès : MM. Theunissen pour la sculpture et Leriche pour la gravure en taille-douce.

Prix Pigny : M. Sortais.

Prix Desprez : M. Quinton.

Prix Brizard : M. René Veillon.

Prix Jary : M. Redon.

Fondations de Caylus et de La Tour : MM. Charpentier et Desvergnes, M. Lenoir.

Grandes médailles d'émulation décernées à l'École des Beaux-Arts : MM. Véber, Theunissen et Sortais.

Prix Abel Blouet : M. Sortais.

Prix Jay : M. Duquesne.

L'exécution de la scène lyrique composée par M. Camille Erlanger a clos cette solennité.

La séance publique annuelle des cinq Académies a eu lieu, le 25 octobre dernier, sous la présidence de M. le marquis d'Hervey de Saint-Denys, président

de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, assisté des délégués des Académies française, des Sciences, des Beaux-Arts et des Sciences morales et politiques, et de M. H. Wallon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, secrétaire actuel du bureau de l'Institut. Plusieurs lectures ont rempli cette solennité, parmi lesquelles nous citerons celle de M. Ludovic Halévy qui avait pris pour sujet *La première séance publique de l'Académie française,* et celle de M. Gruyer, laquelle est une étude sur *Corrège au musée du Louvre.*

L'Académie des Beaux-Arts a procédé à l'élection pour la place devenue vacante par suite du décès du graveur François, dans la section de gravure. A cette occasion, les candidatures qui se sont produites sont celles de MM. Waltner, Jules Jacquet, Ach. Jacquet, Bellay, Blanchard et Laguillermie.

M. Blanchard a été élu.

Au cours de la visite faite à l'École des Beaux-Arts au moment de l'exposition des envois de Rome par M. Édouard Lockroy, le ministre a examiné la collection des anciens prix de Rome, qui, ainsi que l'ont fréquemment regretté les habitués de l'École, est installée de façon extrêmement défectueuse dans quelques salles peu spacieuses et fort mal éclairées. Il a résolu, d'accord avec le directeur de l'École et le directeur des Beaux-Arts, qu'il y avait lieu de réserver dans les locaux de l'hôtel de Chimay, dont les travaux d'appropriation vont être prochainement terminés, une installation plus convenable à cette intéressante collection.

La décoration extérieure du Musée du Luxembourg est à peu près achevée, Il ne manque plus que les deux statues de la *Peinture*, par M. Franceschi, et de la *Sculpture*, par M. Aimé Millet, destinées à la façade postérieure, et qui seront placées prochainement.

On vient de poser récemment, dans les tympans des arcades de la façade postérieure, dix bustes en marbre, représentant les peintres et les sculpteurs suivants :

Gros.................................. par MM. Félon.
Rude.................................. Tournois.

Prudhon	par MM.	Debrie.
David (d'Angers)		L. Perrey.
Ingres..............................		Rambaud.
Pradier		Desprey.
Delacroix		Lepère.
Barye		Larche.
Rousseau		Levasseur.
Millet		Bogino fils.

Dans les deux tympans de la grande porte sur la terrasse (façade latérale), deux autres bustes en marbre :

Houdon	par MM.	Hiolle.
David		Hugues.

et dans le vestibule du Musée le buste en marbre de *Géricault,* par M. G. Clère.

Enfin, de chaque côté du perron de la façade principale ont été placés deux beaux vases en marbre blanc, provenant des magasins du Musée. Ces vases, placés jadis à la Malmaison, ont été pris à une des résidences royales de Louis XIV, probablement à Marly.

On vient d'exposer dans la galerie de dessins du Musée du Luxembourg le dessin de M. Adolphe Guillon, *Vue de Menton au clair de lune* (dessin à la plume et à l'encre de Chine), d'après son tableau du Salon de 1888.

Les travaux du monument qu'on élève, par souscription nationale, à Eugène Delacroix, dans le jardin du Luxembourg, allée des Platanes, se poursuivent activement; on procède actuellement à la pose des premiers marbres.

La commission de l'exposition rétrospective des Beaux-Arts en 1889 a été composée comme suit :

Peintures : MM. le directeur des musées nationaux, Étienne Arago, Gosselin, Lafenestre, Saglio, Courajod, Guillaume, Paul Mantz, Jean Gigoux, Marquiset.

Dessins : MM. le directeur des musées nationaux, Étienne Arago, Gosselin, de Chennevières, Lafenestre, Bonnat, Paul Mantz et Eugène Muntz.

Cette commission fera appel aux principaux amateurs français et étrangers

parmi lesquels on choisira les soixante plus importants pour former le comité d'organisation auquel seront adjoints les principaux experts en tableaux.

L'exposition du concours ouvert par le ministère du Commerce et de l'Industrie pour la composition du diplôme à décerner aux exposants qui auront obtenu des récompenses à l'Exposition universelle de 1889, n'a pas réuni à la salle Saint-Jean moins de cent cinquante-cinq projets. A quelques rares exceptions près, l'ensemble était d'une faiblesse lamentable, et prêtait par son infériorité criante un victorieux argument à la lettre de M. le marquis de Chennevières au directeur de *L'Artiste*, sur les concours, publiée dans notre précédente livraison.

Voici, par ordre alphabétique, les noms des concurrents admis par le jury au concours du second degré : MM. Louis Bonnier, architecte, dont l'œuvre était inscrite sous le nº 128; Henri Danger, pensionnaire de l'école de Rome, nº 44; Daniel Dupuis, graveur, et Georges Duval, architecte, nº 85; Pierre-Victor Galland, peintre, nº 69; Michel Lançon, sculpteur, nº 99.

Un des adjoints au maire de Toulouse, M. Cazal, a mis à la disposition de la ville la somme nécessaire à la fondation de deux prix de 1,000 francs, l'un pour la peinture et l'autre pour la sculpture. Le concours en vue de ces prix n'aura lieu qu'entre artistes français, nés dans les départements suivants : Haute-Garonne, Tarn, Aude, Ariège, Hautes-Pyrénées, Gers, Lot-et-Garonne, Lot, Aveyron, Hérault, Pyrénées-Orientales, Basses-Pyrénées, Landes, Gironde, Lozère et Gard. Sont exclus, toutefois, les artistes qui ont obtenu une médaille de première ou de deuxième classe aux Salons de Paris. Les œuvres envoyées au concours seront exposées pendant le mois de mars 1889. L'œuvre récompensée restera la propriété de l'artiste, un droit de préemption étant cependant réservé à la ville de Toulouse en cas de vente.

On prépare, pour les premiers mois de l'année prochaine, une exposition de l'œuvre de Barye, qui sera faite à l'École des Beaux-Arts. Cette exposition comprendra à la fois les bronzes du grand sculpteur animalier, et ses dessins

et aquarelles d'après nature, qui lui servaient d'études pour préparer ses œuvres de sculpture.

Le Cercle des Arts de Rotterdam a organisé récemment une exposition des œuvres du peintre Ribot, qui a obtenu un très grand succès. A cette occasion un certain nombre d'artistes hollandais ont envoyé à notre compatriote une adresse dont voici les termes : « Les soussignés, artistes de Rotterdam, ayant vu et admiré les quarante-neuf tableaux de M. Théodule Ribot, en ce moment exposés au *Kunstclub* à Rotterdam, lui témoignent leur sincère reconnaissance de ce qu'il a bien voulu faire voir à leurs compatriotes une si belle collection de ses tableaux, et présentent à ce maître leur hommage et leur profonde admiration pour son œuvre dans laquelle ils ont reconnu avec transport une affinité si intime avec les grands maîtres du dix-septième siècle. »

L'architecte Alfred Armand, dont nous avons ici même enregistré le décès, il y a quelques mois, a légué à la Bibliothèque nationale une collection de documents artistiques, photographies, estampes, dessins, qui comprend environ 18,500 pièces. Cette collection unique, qui remplit 204 portefeuilles, est inestimable non seulement en ce qu'elle apporte au cabinet des Estampes une innombrable quantité de reproductions d'œuvres d'art, peintures, sculptures, architecture, de toutes les époques et de toutes les écoles, mais surtout en ce que, grâce à l'exactitude et au soin méticuleux avec lesquels sont classés tous ces documents, elle constitue une véritable histoire de l'art en estampes. La plupart de ces pièces sont des photographies, dont un certain nombre inédites et faites sur l'ordre du donateur.

Cette collection ne sera pas divisée; elle restera telle qu'elle fut constituée par M. Armand et formera un fonds nouveau du cabinet des Estampes. Dès que les formalités d'acceptation de ce legs auront reçu leur exécution, ce précieux recueil sera inventorié, relié et mis à la disposition du public.

La statue de Shakespeare, offerte à la ville de Paris par M. William Kinghton, et érigée à l'intersection du boulevard Haussmann et de l'avenue de Messine, a été inaugurée le 14 octobre dernier. Elle est l'œuvre de M. Paul Fournier; le

bronze a été fondu dans les ateliers de M. Barbedienne. La reproduction qui accompagne cette livraison nous dispense de donner la description de cette œuvre et d'insister sur l'élégance et la noblesse avec lesquelles le sculpteur a su composer la figure de Shakespeare, tout en restant dans les données, d'ailleurs très vagues, que la tradition fournit sur les traits du grand poète. M. Deglane, l'architecte qui a obtenu au dernier Salon la médaille d'honneur pour sa restauration du *Palais des Césars sur le Palatin,* a dessiné le piédestal; l'ornementation en est très sobre et du plus heureux effet : sur la face principale un cartouche porte l'inscription : *William Shakespeare — 1564-1616;* un motif de décoration où s'enlacent des torsades de fruits et des banderolles portant l'inscription des principaux chefs-d'œuvre de Shakespeare, s'agence avec des masques tragiques et comiques.

Une nombreuse assemblée assistait à la cérémonie d'inauguration. M. Kinghton a pris la parole le premier, faisant la comparaison de Shakespeare avec Molière : « Ces deux grands écrivains, a-t-il dit, savent tous deux nous faire rire de la bêtise, du ridicule et de la vanité, mais ils nous apprennent, en même temps, à honorer partout et toujours la vaillance et l'héroïsme, le bon sens et la vérité, la vertu et le patriotisme; et ils savent également nous faire répandre des larmes au spectacle de la douleur et du malheur. Le Tartuffe de l'un et le Falstaff de l'autre sont vrais et vivants, et tous deux nous donnent des enseignements précieux. Rien n'a été trop vaste, rien n'a été trop insignifiant pour leurs étonnantes facultés d'observation et d'assimilation.

« Élevé à la campagne, Shakespeare aimait les scènes rustiques et la simplicité de la nature, dont il admirait la grandeur et la puissance dans ses plus sublimes comme dans ses plus infimes productions; admiration qu'il a le don spécial de nous faire ressentir et partager. Comme Molière, il a une faculté de pénétration du cœur humain qui est profonde et incisive, et une connaissance de notre nature qui est complète et inépuisable. Les ressources de son esprit sont variées et illimitées comme celles de la nature elle-même.

« Il est à propos de rappeler au monde ce que nous devons à Shakespeare, au moment où l'on fait une tentative assez ridicule pour le détrôner et pour reporter toute l'admiration et les honneurs qui lui sont si justement dus sur la tête d'un autre homme, distingué sans doute, mais pour des productions d'un ordre tout différent. Enfant du peuple, Shakespeare n'a dû ni titres ni honneurs aux faveurs des princes; il a écrit comme un enfant du peuple et pour le peuple; n'est-il donc pas juste, par conséquent, qu'il soit représenté chez la nation la plus éclairée, la plus lettrée du monde ?

« Grand homme par lui-même, n'est-il pas juste qu'il soit honoré dans la patrie des grands hommes, dans ce pays qu'il appelait lui-même la chère France, fertile jardin du monde ? »

M. Darlot, président du Conseil municipal, a remercié M. Knighton au nom de la ville de Paris.

M. Mézières a ensuite parlé en ces termes :

« Quel signe des temps, Messieurs, quel indice du rapprochement des esprits et des peuples ! Un Anglais généreux, auquel nous exprimons ici toute notre reconnaissance, veut élever un monument à Shakespeare, et c'est Paris qu'il choisit pour rendre cet hommage au plus grand de ses compatriotes. Ce qu'il y aura de plus étonnant dans cette cérémonie, c'est que personne aujourd'hui ne s'en étonne.

« Qu'aurait pensé le Parisien par excellence, Voltaire, si on lui avait prédit que l'auteur d'*Othello* recevrait un jour le droit de cité à Paris même ? Lui qui ne le présentait aux Français qu'avec toutes sortes de précautions et de réserves, en demandant pardon pour les hardiesses d'un génie si différent du nôtre ! Aujourd'hui, rien dans Shakespeare ne nous paraît trop hardi. Nous l'adoptons, nous l'admirons tout entier. Pendant que, sur la rive gauche de la Seine, le *Songe d'une nuit d'été* ou *Beaucoup de bruit pour rien* enchantent les imaginations, sur la rive droite le meilleur de nos acteurs tragiques ne se croit définitivement consacré que le jour où il donne un accent nouveau au personnage d'Hamlet. Les héros du théâtre national, le Cid, Polyeucte, Oreste, Orosmane, Hernani, ne suffisaient pas à la noble ambition de M. Mounet-Sully. Il rêvait depuis longtemps de porter sur la scène la mélancolie, l'ironie et les fureurs du prince de Danemark. Il nous les a rendues, en effet, non pas adoucies et affaiblies, comme s'il était nécessaire de ménager nos nerfs, mais dans toute leur beauté grandiose et poétique. Aucun des grands interprètes de Shakespeare que j'ai entendus sur les différentes scènes de l'Europe, ni Devrient en Allemagne, ni Phelps en Angleterre, ni Rossi, ni Salvini en Italie, n'ont poussé plus loin le sentiment tragique, mieux exprimé la noblesse des idées, la générosité du cœur, la puissance des émotions, la pitié et la colère, la folie et la raison qui se heurtent dans ce rôle extraordinaire.

« Shakespeare nous appartient donc, à nous aussi. Nous l'avons fait nôtre par le soin et par l'intelligence avec lesquels nous l'interprétons. Nous ne nous contentons pas de jouer quelques-unes de ses pièces sur la scène ; nous traduisons tout son théâtre, nous le commentons, nous le replaçons dans le temps où il a vécu, au milieu de ses prédécesseurs, de ses contemporains, de ses héritiers. Rien de ce qu'on nous apprend sur lui ne nous laisse indifférents. Parmi ces sociétés shakespeariennes qui, sur tous les points du monde, se consacrent à sa gloire avec une piété touchante, la France tient une place très honorable.

« Il n'en reste pas moins le plus Anglais des Anglais, le poète par excellence des idées et des mœurs de la Grande-Bretagne. Les traits principaux de la vie

nationale : la grâce des jeunes filles, la dignité des femmes et des mères, le courage hautain des hommes, leur constance dans le malheur, leur esprit d'entreprise, leur amour de la liberté individuelle, la violence de leurs passions, ce qui reste parfois de brutalité native sous l'élégance acquise, la gaîté humoristique des uns, la richesse d'imagination des autres se reflètent dans ses œuvres. La plaisanterie de Shakespeare a une saveur toute britannique. Les bouffonneries de Falstaff, amusantes pour tout le monde, ne sont tout à fait comprises et tout à fait goûtées que par des Anglo-Saxons. La fantaisie, qui crée Puck, Ariel, Oberon, Titania, répond au tour d'esprit d'une race naturellement poétique. Nulle chronique ne fait mieux comprendre que les drames historiques de Shakespeare le caractère tragique de l'histoire d'Angleterre. Un souverain détrôné, un usurpateur, un grand roi, un prince faible, un monstre passent tour à tour sous nos yeux avec le cortège des gloires, des malheurs et des crimes qui se succèdent pendant près d'un siècle.

« Mais le poète ne regarde pas seulement son pays et son temps. Sa pensée embrasse l'univers entier. L'étendue de son esprit, la force de sa sensibilité qui s'appliquent à tous les sujets, à toutes les conditions et à toutes les situations humaines, le font contemporain de tous les âges, accessible et cher à tous les peuples. C'est là son originalité et sa gloire. Parmi ceux qui ont remué les âmes en assemblant des mots, personne n'a fait vibrer plus de sentiments divers, fouillé plus profondément les replis du cœur, offert à l'homme plus d'images vivantes de ses misères ou de ses joies, de ses faiblesses ou de ses vertus, de son néant ou de sa grandeur. Comme la nature elle-même à laquelle on l'a souvent comparé, il sait parler tous les langages, réunir tous les contrastes. Les premiers dialogues de Roméo et de Juliette expriment ce qu'il y a de plus exquis dans la douceur de vivre, leurs dernières paroles ce qu'il y a de plus pathétique dans les surprises de la mort. Macbeth passe en un instant des enivrements de l'ambition à la torture des remords, Othello des joies de l'amour confiant au supplice de la jalousie, Ophélie du charme de l'espérance à l'agonie du désespoir.

« La vie est pleine de ces antithèses. Shakespeare en reproduit l'image fidèle lorsqu'il rapproche dans son théâtre le rire des larmes, la douleur du plaisir. Il conserve même la proportion que nous indique la réalité. Plus de souffrances que de joies, voilà le résumé des existences humaines. L'ensemble des œuvres de Shakespeare nous laisse une impression analogue. Non pas que la gaieté n'y soit par moments légère et libre, l'esprit éblouissant, la fantaisie délicieuse ; mais presque toujours à la suite ou dans le cours des scènes les plus gaies, un mot, une réflexion rapide nous avertissent de la brièveté de la vie ou de la fragilité du bonheur.

« Tel est l'éternel souci de l'homme moderne ; il ne se laisse plus bercer avec insouciance par le flot de la vie, comme ses ancêtres des âges primitifs. Le

christianisme lui a ouvert une source infinie de réflexions morales. D'où vient-il et où va-t-il? Que signifient ces bonheurs qui durent si peu, ces lendemains cruels des jours heureux, ces ironies de la destinée, ces coups foudroyants suspendus sur les têtes les plus nobles et les plus chères? Au milieu de la continuelle mobilité des choses, quels sont les points solides? Où faut-il jeter l'ancre pour toucher au port? Comment distinguer la réalité de l'apparence, la vérité de l'erreur? Où finit ce qui est vain, où commence ce qui donne du prix à la vie? Shakespeare répond à ces questions troublantes avec la sérénité de la philosophie la plus haute. Il ne décourage et il ne condamne personne. Son théâtre est une immense mêlée où les instincts les plus divers de la nature humaine, les meilleurs et les pires, se déploient avec une formidable énergie. Puis, lorsque la poussière du combat s'est dissipée, on peut compter les morts, les blessés, les vivants. Chacun portait en soi, dans ses vertus ou dans ses vices, dans sa faiblesse ou dans son courage, le secret primitif de sa destinée. Ce n'est pas le hasard, ce sont les sentiments ou les passions qui amènent le résultat final. L'homme ne pense rien, ne fait rien qui n'ait son contre-coup dans le dénouement de son existence. Nous sommes les ouvriers souvent inconscients, presque toujours responsables, de notre propre bonheur ou de nos infortunes. Le sentiment chrétien et bien anglais de la liberté humaine éclate dans toute l'œuvre du poète avec une merveilleuse puissance.

« Nous ne le lisons jamais sans que nous sentions grandir en nous la conscience de notre responsabilité, se dessiner plus nettement la notion du devoir. Chez lui le poète et le penseur sont étroitement unis. Il ne fait pas seulement partie de la troupe divine des enchanteurs qui ont peuplé le monde de fictions éblouissantes et revêtu d'un manteau de pourpre les êtres et les idées; il appartient à la famille des bienfaiteurs de l'humanité. A ce double titre Shakespeare mérite qu'on lui élève une statue partout où l'on pense, partout où l'on aime et où l'on souffre.

« Où serait-il mieux placé que dans cette grande ville, sur ce théâtre de tant d'efforts heureux et généreux, de tant de dévouements admirables, de tant de misères aussi et de tant de douleurs? Dans le bronze qui représente si fidèlement les traits historiques de Shakespeare, ce n'est pas un étranger que les Parisiens saluent, c'est l'homme qui a le mieux connu d'avance et le mieux peint la diversité des sentiments dont peuvent être animés deux millions et demi d'âmes humaines. Ses œuvres sont comme les volumes ouverts du destin; en les feuilletant, chacun de nous y trouvera la page qui a été écrite pour l'avertissement de sa conscience ou pour la révélation des secrets mobiles de sa conduite.

« Lorsque avec tant de générosité vous nous offrez ce monument, Monsieur Knighton, vous pouvez être certain qu'il reste sous la garde de notre admiration et de notre reconnaissance. La nationalité et la langue de Shakespeare lui assu-

rent naturellement plus de lecteurs en Angleterre qu'en France, mais nulle part, même dans son pays, il n'a d'admirateurs plus fervents que nous, il n'en a pas qui soient plus pénétrés de la grandeur de son œuvre. »

Puis M. Claretie a pris la parole pour apporter à la statue de Shakespeare l'hommage de la maison de Molière, et invoquant ce libre échange des admirations entre les peuples :

« Il y a à Londres, a-t-il dit, dans un coin de l'abbaye de Westminster, parmi les poètes et les rois, une tombe pour Saint-Evremond exilé. Il y a au théâtre de Drury-Lane, en face de Shakespeare, un piédestal où se dresse la statue de Victor Hugo. Quand il y aurait chez nous des statues pour ceux qui, comme Henri Heine, y ont leur tombeau ! La France est hospitalière à toutes les gloires et comment n'accueillerait-elle pas l'image de celui dont l'auteur d'*Antony* a dit éloquemment un jour : « Shakespeare! l'homme qui a le plus créé après « Dieu ! »

Enfin la cérémonie s'est terminée par la lecture, faite par M. Mounet-Sully, de la poésie de M. Henri de Bornier, qu'on a lue plus haut, et qui a soulevé de chaleureux applaudissements.

Par une curieuse coïncidence, à peu près à la même époque où Paris inaugurait cette statue, la petite ville de Stratford-sur-Avon élevait, de son côté, un monument à la mémoire du grand poète, tout près de l'église où reposent ses cendres. Il se compose d'une statue représentant Shakespeare assis dans une attitude méditative, et dont le piédestal est flanqué, à chaque angle, de l'un des personnages qu'il a créés et que son génie a immortalisés.

Il est de mode, depuis quelque temps, dans le monde des journalistes, que tout événement de quelque importance soit l'occasion d'une petite consultation prise successivement auprès des personnages en vue. Un de nos confrères a recueilli ainsi, sur Shakespeare, les opinions de personnalités qui font autorité.

Voici celle de M. Emile Augier : « Voyez-vous, s'est écrié l'auteur des *Effrontés*, il faut toujours en revenir à Labiche. Or, un soir, Labiche dînait dans une maison amie. Tout à coup, une dame lui demanda : « Que pensez-« vous de Shakespeare ? — Ce que je pense de Shakespeare ?... Est-ce pour un « mariage ? » Tout est là. Tout le monde a sur Shakespeare la même opinion : à savoir que c'est un génie. »

M. Gounod a exprimé la sienne en termes d'un lyrisme transcendant : « Shakespeare, c'est toute la passion humaine jusqu'au moment où elle va chercher son expression dans l'extase de l'harmonie, au moment où les ailes d'Ariel vont disparaître dans la gloire de l'hymne. »

La réponse de M. Henri Meilhac a été dans cette courte lettre à M. Lud. Halévy :

« Mon cher ami,

« Toi qui vas si souvent en Angleterre, peut-tu me dire sur quelle place, à Londres, se trouve cette superbe statue de Molière ?...

« A toi,

« H. Meilhac. »

« A quoi bon ce bronze ? a dit M. Jules Lemaître. La vraie statue de Shakespeare n'est-elle pas dans le cœur du directeur de l'Odéon ? » Nous clorons sur ce trait la série déjà longue, quoique bien incomplète, des réflexions et des discours tenus à l'occasion de la nouvelle statue de l'avenue de Messine.

La Société des études littéraires et artistiques du Lot a pris l'initiative de l'érection d'une statue de Clément Marot, à Cahors, sa ville natale. Le Conseil général du département a accordé une subvention et un terrain pris sur les jardins de la préfecture. Dans le comité figurent les noms de MM. Alexandre Dumas, Sully-Prudhomme, François Coppée, Jules Claretie, etc. La souscription pour ce monument va être ouverte prochainement.

Depuis près de dix ans s'élevait sur le square de la place d'Anvers une colonne de granit, ornée d'un chapiteau de bronze, qui avait figuré à l'exposition de 1878. Plus tard, on a mis les statues de Diderot et de Sedaine aux deux extrémités du jardin. La ville de Paris vient d'en compléter la décoration en plaçant sur la colonne une statue en bronze par Coutan, la *Paix armée*, symbolisée par une figure de femme, casquée, ailée, posant sa main sur un glaive dans une fière attitude.

La faveur accordée par le gouvernement des États-Unis, sur la demande de M. Mac Lane, pour la rentrée en franchise des tableaux expédiés d'Amérique pour figurer à l'exposition rétrospective des Beaux-Arts qui va avoir lieu en 1889, ne s'applique qu'aux œuvres produites depuis 1878, date de la précédente

exposition universelle. Dès lors nous ne devons pas espérer que les tableaux de Rousseau, Troyon, Corot, Millet, etc., que possédent les amateurs américains, repasseront l'Atlantique à cette occasion.

Le peintre Gustave Boulanger, membre de l'Institut, professeur à l'école des Beaux-Arts, vient de mourir presque subitement à Paris. Il était né en 1824; devenu l'élève de Paul Delaroche, il remporta le prix de Rome en 1849.

Boulanger a toujours été un exposant assidu des Salons annuels, où il envoyait surtout des tableaux de genre représentant des sujets empruntés aux mœurs de l'antiquité romaine, dont quelques-uns même eurent un très vif succès mondain, notamment la *Cella frigidaria.* Sa manière froide, correcte et dénuée de personnalité fut, surtout en ces derniers temps, vivement critiquée; mais son enseignement à l'école des Beaux-Arts était très apprécié et jouissait d'une incontestable autorité. Partisan convaincu des doctrines académiques, il publia, il y a quelques années, une brochure, *A nos élèves,* qui fit grand bruit dans les ateliers, et où il plaida vaillamment, — victorieusement même, oserons-nous dire, — la cause de l'éducation dite officielle : le professeur de l'école des Beaux-Arts n'a-t-il pas pratiquement, par le grand nombre d'artistes de valeur qu'il a formés, donné raison aux théories, d'ailleurs fort sensées, de l'auteur de la brochure?

Esprit élevé et très cultivé, il laisse de nombreux regrets dans le monde des lettres et des arts. Au jour de ses obsèques, M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, parlant au nom de l'État, a très justement rendu hommage à l'homme et à l'artiste lorsqu'il a prononcé ces paroles :

« Messieurs,

« Représentant du ministre des Beaux-Arts à cette cérémonie, je ne m'attendais pas à l'honneur qui m'est fait. Mais si l'hommage que je viens rendre à Gustave Boulanger, pour répondre au désir de sa famille et de ses amis, ne peut être tout à fait digne de l'artiste éminent et de l'homme de cœur auquel il s'adresse, croyez qu'il est profondément sincère. C'est là ce qui importe; les émules de l'artiste rendront tout à l'heure à son talent toute la justice qui lui est due.

« Comme le caractère de Gustave Boulanger, ce talent était fait de loyauté et de droiture. Il n'y eut pas d'artiste plus probe, plus dévoué à son art, plus respectueux de lui-même, plus indifférent à la mode et à l'intérêt. Nourri des lettres antiques, fils enthousiaste de la Grèce et de Rome, il resta toujours fidèle aux éducatrices de sa jeunesse; il eut le culte de l'antiquité.

« Et comme il la sentait, comme il la ressuscitait sous tous ses aspects ! Tour à tour gracieux comme un Anacréon ou un Tibulle, mâle comme un Thucydide ou un Tacite, il devinait, il rendait la vie antique dans sa diversité élégante ou austère. Les compatriotes de Périclès et d'Auguste se fussent reconnus dans ses tableaux; ils eussent salué en lui un fils de leur race, un digne interprète de leur génie.

« Cette inspiration classique, Messieurs, Boulanger la suivait sans hésitation ni faiblesse à travers les divergences de l'école contemporaine et cette poussée de vie moderne qui réclamait sa place avec la verdeur un peu rude de la jeunesse. Il n'en fut ni troublé ni aigri.

« Cet homme de forte conviction était profondément tolérant : il acceptait, il encourageait, il admirait le talent, quelles qu'en fussent l'origine ou la direction. Il ne combattait que des idées; ses confrères trouvaient en lui un cœur accueillant et ouvert. Ce dogmatique, ce traditionnel n'a pas eu un ennemi. J'en atteste l'affluence émue qui se presse autour de son cercueil et où toutes les écoles sont représentées.

« Car l'homme dans Boulanger était excellent. Que d'amis il a eus ! Amis d'élite, âmes loyales comme la sienne, affections de jeunesse qu'il cultivait avec une fidélité sans défaillances. J'ai eu la bonne fortune d'assister à ces réunions où sa bonne humeur, sa forte instruction, la solidité de ses idées, l'agrément de sa parole faisaient un charme de l'entendre; j'ai vu de quelle estime et de quelle affection il était entouré par ses confrères et ses pairs.

« Rien ne viendra donc altérer la douceur du souvenir qu'il vous laisse, Messieurs.

« Jusqu'à sa mort facile et calme qui tempère l'amertume de la séparation suprême. Il a quitté la vie, en effet, comme ces anciens qu'il aimait tant, presque sans souffrance, au seuil de la vieillesse, au sortir d'un entretien amical. A l'art, il laisse une œuvre qui impose l'estime et ne périra pas ; à l'amitié, un souvenir plein de tendresse.

« Au nom du ministre des Beaux-Arts, j'adresse l'hommage de la reconnaissance nationale à cet artiste qui honorait sa noble profession. »

M. Chapu a parlé au nom de l'Académie, puis M. Bailly, au nom de la Société des artistes français, et M. Ambroise Thomas, au nom de l'Association Taylor.

Enfin, M. Robert Fleury a pris la parole au nom de l'École des Beaux-Arts et M. Charles Garnier au nom des amis de Gustave Boulanger.

A la séance du 22 septembre, de l'Académie des Beaux-Arts, après que M. Chapu, président, a annoncé la mort de Boulanger, la séance a été immédiatement levée en signe de deuil.

Le peintre Aug. Feyen-Perrin est mort à Paris, le 14 octobre dernier, âgé de soixante ans. Après s'être exercé dans divers genres, non sans succès, il se fit remarquer par des scènes maritimes et champêtres, par ses Cancalaises, ses pêcheuses, ses faneuses, pour lesquelles le public des Salons annuels manifesta, à bon droit, un goût très marqué. En ces dernières années, il exposa quelques tableaux et études de nu, traitées avec une saveur particulière. Feyen-Perrin était une des natures d'artiste les plus sympathiques de ce temps.

Un jeune sculpteur de talent, Léon Longepied, vient de mourir au moment où il commençait à jouir d'une renommée justement méritée. Un groupe en marbre qui orne actuellement les pelouses du Ranelagh, à Passy, *Pêcheur ramenant dans ses filets la tête d'Orphée*, lui valut le prix du Salon en 1882; le Musée du Luxembourg possède de lui une œuvre d'un beau style, le *Génie de l'immortalité*. Il est l'auteur du buste en marbre de *Marie Bashkirtseff*, qui orne le tombeau de la jeune et regrettée artiste, ainsi que de la statue de Danton, récemment inaugurée à Arcis-sur-Aube. Longepied n'était âgé que de trente-neuf ans.

L'auteur de la statue de Valentin Haüy que l'on aperçoit dans la cour d'honneur de l'institution des jeunes aveugles, à l'angle du boulevard des Invalides et de la rue de Sèvres, M. Badiou de la Tronchère, vient de mourir au Puy, à l'âge de soixante-trois ans. Il fut l'élève de Jouffroy, mais il ne s'adonna pas seulement à la sculpture. On lui doit aussi la statue du baron Larrey pour la ville de Tarbes, et une statue de Praxitèle pour la cour du Louvre.

Le sculpteur Auguste Lechesne, qui vient de mourir à Caen, s'est fait connaître surtout comme animalier; dans la sculpture ornementale il savait agencer, avec beaucoup de goût et d'heureuse invention, des rinceaux, des frises, des bas-reliefs où des groupes d'animaux couraient à travers les volutes et les enchevêtrements de feuillages, de fleurs et de fruits. C'est dans ce genre qu'il a exécuté la gracieuse frise qui court le long de la façade de la Maison Dorée, et bien d'autres travaux d'art qui décorent des hôtels particuliers.

Il a produit en outre divers groupes d'animaux, les *Dénicheurs*, une *Chasse au sanglier*, etc. Il était né à Caen en 1815.

Charles Degeorge, graveur en médailles et sculpteur, est mort à Paris, ces jours derniers. Il avait remporté, en 1866, le prix de Rome pour la gravure en médailles. Il laisse nombre de bustes remarquables, parmi lesquels celui d'Henri Regnault qui surmonte le beau monument sculpté par Chapu et qui se trouve à l'École des Beaux-Arts dans la cour du Mûrier.





LES THÉATRES

Comédie-Française : *Pepa*, comédie en trois actes, par MM. Henri Meilhac et Louis Ganderax.



Voici encore une œuvre dont le divorce fait les frais : Mme de Chambreuil, après avoir obtenu le divorce, songe à se remarier avec M. de Guerche ; mais le hasard d'une formalité amène une entrevue entre les anciens époux qui s'aperçoivent bientôt qu'ils s'aiment toujours. M. de Chambreuil invoque, à l'appui de son pardon, de si excellentes raisons que celle qui fut sa femme ne demande pas mieux que de se laisser convaincre, et finalement rend sa parole à M. de Guerche. C'est là une de ces situations que peut créer la nouvelle loi sur le divorce, et qui peut servir de thème à une comédie de mœurs, d'ailleurs parfaitement approprié au cadre de la Comédie-Française. Mais ce qui détonne un peu dans ce cadre de bon ton et, quoi qu'on dise, quelque peu solennel,

c'est le personnage de don Ramiro Vasquez, ancien président civil de la République de Terras-Callientes (Amérique du Sud), pour le présent représentant, auprès des États européens, du gouvernement dont il fut le chef, et l'oncle de Pepa. A vrai dire, ce « rastaquouère » convaincu et militant serait mieux en sa place à l'autre bout de la rue Montpensier, sur l'amusante scène du Palais-Royal; c'eût été l'occasion pour un excellent artiste de ce théâtre, M. Milher, de l'une de ses meilleures créations en un genre où il excelle.

— « On dirait que nous jouons le cinquième acte du *Mariage de Figaro* », fait dire (ou à peu près) M. Pailleron à l'un des personnages du *Monde où l'on s'ennuie*, prévenant ainsi le rapprochement que les spectateurs ne manqueraient pas de faire spontanément entre cette scène et celle de Beaumarchais. Cette spirituelle tactique est analogue à celle des auteurs de *Pepa*, quand don Ramiro Vasquez, sur le ton de Bonaparte aux Pyramides, s'écrie, haranguant ses deux secrétaires : « Songez que l'opérette nous guette ! » et que le vaudeville nous tient, pourrait-il ajouter non sans raison.

Pepa n'en a pas moins un vif succès, grâce à des scènes charmantes, à l'esprit qui y foisonne et à une excellente interprétation. Une bonne part de la réussite revient de droit à M. Febvre, incomparable d'aisance et de distinction, à Mmes Reichemberg et Bartet, ainsi qu'à M. de Féraudy qui a composé avec beaucoup de verve et de fantaisie comique le personnage du rastaquouère.

Palais-Royal : *Le Parfum*, comédie en trois actes, de MM. Ernest Blum et Raoul Toché.

Ce n'est qu'un quiproquo prolongé, un interminable éclat de rire, que cette pièce à qui le théâtre du Palais-Royal devra de voir revenir ses plus beaux jours d'autrefois. Nous n'essaierons pas de narrer la série d'amusants imbroglios qu'est *le Parfum*. La pièce est franchement grivoise et l'une des plus drôles que nous connaissions, pourtant sans jamais choir dans la grossièreté; mais, si les situations sont raides, et les mots aussi, ils se sauvent par l'esprit et la gaité. Mme Céline Chaumont, comme bien on pense, n'est pas comédienne à ne pas mettre en valeur mots et situations; en cela, elle est excellemment secondée par Mme Bonnet, MM. Milher, Daubray et Calvin. Voilà de quoi dérider Paris pendant de longs mois.

Théatre Molière, a Bruxelles : *Mademoiselle La Quintinie,* pièce en cinq actes, de George Sand.

M. Alhaiza tenait doublement à représenter *Mademoiselle La Quintinie.* C'est une œuvre dangereuse par ses discussions, et c'est à lui qu'en avait été confié le rôle principal lors de la création qui faillit avoir lieu en 1864. La censure était intervenue et d'autres directeurs reculèrent encore devant l'incertitude de l'entreprise. Après les échecs de l'Odéon, du Vaudeville, du Théâtre Français, *Mademoiselle La Quintinie* doit d'être jouée à ce souvenir d'un directeur resté acteur. La pièce a, du reste, été présentée à la critique et au public dans des conditions spéciales. On sait, en effet, que le Théâtre Molière a institué, depuis un an, des matinées où les pièces du Théâtre-Libre sont précédées d'une conférence littéraire. Le public lettré a fait un chaleureux accueil à ces séances. C'est à l'occasion de l'inauguration de la seconde année de ces représentations extraordinaires que M. Alhaiza a mis à l'affiche la pièce restée inédite de George Sand. La circonstance était quelque peu solennelle et, n'était le nom de l'auteur, la bienveillance ordinaire accordée aux essais du Théâtre-Libre était assurée. Le caractère romantique et anti-clérical de l'œuvre a cependant obligé M. E. Cadol à préparer le public dans sa conférence sur George Sand, qui précédait la représentation. Ses paroles n'ont pas été vaines ; mais nous n'examinerons pas l'esprit du public, ayant déjà trop à dire de la pièce, taillée au cœur du roman. C'est une longue, très longue dissertation que cette pièce. Les personnages abstraits sont des principes et les dialogues se passent à opposer aux sentiments religieux des raisonnements philosophiques. Cette philosophie, qu'il faudrait plutôt appeler du philosophisme, a une couleur XVIIIe siècle très accusée. On croirait entendre les déclamations de l'ère des encyclopédistes. Dois-je dire le sujet du drame ? Il se résume tout entier dans l'opposition de sentiment et de raison, de foi et de science que j'ai indiquée. Avant toute chose, il faut reconnaître l'absolue beauté de la forme en laquelle ont été conçues ces pages éloquentes. Pour ce qui est du théâtre, ceux qui y cherchent autre chose qu'une sculpture vivante, qu'une action plastique, ne seront pas satisfaits.

Il n'y a dans *Mademoiselle La Quintinie* que deux causes qui partagent les personnages en deux camps et leur font soutenir deux thèses. Le mot arrive sous la plume : c'est une pièce à thèse, et sa thèse est fausse. Nous remontons chaque jour ce courant jailli de 89, et il est regrettable pour la mémoire de Mme Sand que *Mademoiselle La Quintinie* n'ait pas été représentée dès 1864. La pièce eût eu plus de succès alors qu'aujourd'hui, et le livret dormirait sur ses lauriers comme dort le livre. Une pièce philosophique et mystique ne peut se dénouer maintenant par la mort de celui qui défend la cause la plus élevée, celle qui se manifeste comme absolument supérieure.

La conclusion de l'auteur est bourgeoisement rationnelle — à moins que l'œuvre ne soit un pamphlet, ce qui est inadmissible. L'intention n'échappe pas : c'est la lutte — courtoise, du reste, par l'éloquence mise au service des deux causes — du philosophisme naturaliste contre les sentiments religieux et les dogmes de l'Église. Une conclusion contraire n'eût pas changé la valeur morale de la pièce, parce que le représentant de la religion y est engagé d'une façon exceptionnellement défavorable. Et, il faut le proclamer, si une parole, un acte de ce personnage, est repréhensible, il relève de l'homme et non de l'apôtre.

Mme Sand n'a réussi qu'à frapper l'homme dans l'ecclésiastique. Elle le fait parler bien longtemps entre son coup d'épée et sa mort, mais cela ne lui rend pas le surnaturel qu'elle a voulu lui enlever. Il y a, d'autre part encore, d'étranges changements d'opinions dans ce drame. On n'a guère le temps de se les expliquer : c'est une qualité.

Que doit être notre conclusion ? Nous nous sommes empressé de reconnaître le charme et la haute valeur de la forme. La thèse est mauvaise, le théâtre un simple moyen de discussion. Mais où nous ne trouvons plus rien, c'est quand nous songeons aux particulières ressources du sexe de l'auteur : il y a un seul mot de femme dans *Mademoiselle La Quintinie*, et ce mot est d'une mère coupable et sans constance.

Mme Sand était une très charitable dame, M. Cadol nous l'a encore répété, mais c'est pour avoir été si peu dans ses œuvres ce qu'elle était tant dans sa vie qu'elle est aujourd'hui délaissée.

L'interprétation de *Mademoiselle la Quintinie* a été tout à fait remarquable. M. Alhaiza, dans le rôle écrasant de Moréali, a trouvé l'occasion d'une brillante rentrée. Mlle Forgue, du Conservatoire de Paris, a des qualités de tragédienne qui conviennent admirablement à son rôle. Sa physionomie sévère achève d'en faire une artiste remarquable. Mlle Forgue a joué avec autorité le rôle de Lucie. MM. Jules Mary (le général), Roger, Thorsigny, Nicolini, Mmes Desnoyer, Diska ont rempli les autres rôles de la façon la plus satisfaisante. Cette représentation extraordinaire avait amené à Bruxelles de nombreuses personnalités de la critique parisienne. M. E. Philippe, le mandataire de la famille Sand, Mme Maurice Sand ont dirigé les répétitions. La conférence de M. Cadol sur *George Sand intime* a eu d'autant plus d'intérêt que le conférencier était l'hôte de Mme Sand à l'époque où elle écrivait *Mademoiselle la Quintinie*. — VURGEY.

L'attrait artistique qu'offrira, cet hiver, le littoral méditerranéen, sera exceptionnellement brillant, si l'on en juge par la liste des ouvrages qui seront repré-

sentés sur la scène de Monte-Carlo, et par les noms des artistes qui doivent les interpréter. Parmi ces derniers, nous remarquons la grande cantatrice, Mme Fidès-Devriès, MM. Talazac, Soulacroix, Bertin, Delaquerrière, Dupuy, Bouland; Mmes Vaillant-Couturier, Simonnet, Deschamps, Samé et Bouland.

La série des représentations lyriques s'ouvrira par *Mireille*, qui sera exécutée les 8 et 12 janvier, et *Philémon et Baucis*, les 15 et 19 janvier. Après les deux œuvres de Gounod viendront deux œuvres d'Ambroise Thomas : le *Caïd*, qui sera joué les 22 et 26 janvier, et enfin *Mignon*, qui aura deux représentations, l'une le 29 janvier, l'autre le 2 février. Les 5 et 9 février, *Faust ;* le 12 et le 16, les *Pêcheurs de perles ;* le 19 et le 23, *Rigoletto;* le 26 février et le 2 mars, les *Dragons de Villars. Carmen* sera joué les 7 et 9 mars, *Manon* le 12 et le 16, *Roméo et Juliette* le 16 et le 23. Enfin le *Roi d'Ys* terminera la série des représentations.

La partie chorégraphique du programme sera cette année un nouvel attrait des représentations, et le corps de ballet du théâtre de Monte-Carlo exécutera un divertissement à chaque représentation.





LES LIVRES

Rapports sur les Musées et les Écoles d'art industriel, et sur la situation des industries en Belgique et Hollande, par Marius Vachon (publication du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) ; Paris, Quantin.

u commencement de la présente année, M. Marius Vachon fut chargé d'une mission en Belgique et en Hollande afin d'étudier dans ces deux pays la situation des écoles et des industries d'art. Les résultats de ce voyage sont éminemment instructifs ; ils montrent que ce n'est pas seulement en notre pays que l'on fait de sérieux efforts pour le développement de l'enseignement des arts dans leur application à l'industrie ; en cela les rapports rédigés par M. Vachon et publiés par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, nous édifient avec précision en nous initiant à l'organisation artistique de nos voisins et au fonctionnement de leurs écoles. Déjà, en 1885 et 1886, l'auteur de ces documents, après des missions analogues en Allemagne, en Autriche-Hongrie, en Italie, en Russie et en Suisse, avait constaté chez ces diverses nations un mouvement très accentué de renaissance artistique par la création de musées et de centres d'enseignement pour les beaux-arts. Une pareille impulsion se manifeste, à divers degrés, dans les deux pays sur lesquels il vient de diriger son enquête.

En Belgiqne, ce mouvement de renaissance artistique a un caractère essen-

tiellement et profondément national; non pas que l'État en aït pris l'initiative et la direction : à part la seule école artistique qu'il possède et qui est l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, créé depuis un an à peine, l'État n'intervient que pour encourager et aider de ses subventions, les institutions de ce genre qui ont été fondées soit par des sociétés privées, soit par les municipalités. Ce qui constitue le caractère vraiment national du mouvement artistique, c'est la tendance de plus en plus marquée pour revenir aux anciennes traditions des industries d'art flamandes, c'est le retour aux styles des grandes époques de l'art national. Ainsi tous les embellissements de Bruxelles en ces dernières années, la construction de nombreux palais et édifices publics ont été faits avec cette préoccupation de s'inspirer de l'architecture flamande d'autrefois. La magnifique transformation qu'a subie Anvers a été faite dans le même esprit. Rien ne saurait mieux montrer à quel point cette impulsion est autochthone, que l'initiative communale ou privée que l'on retrouve à l'origine dans la gestion de toutes les fondations artistiques.

Une observation de l'auteur est excellente à retenir, entre bien d'autres, au sujet de l'enseignement du dessin : « Avant de faire du « grand art », dit-il, les jeunes gens recevront désormais une solide instruction professionnelle, qui leur assurera un gagne-pain. Ceux qui voudront aller plus haut trouveront à l'entrée de l'enseignement supérieur un stage et des concours si sévères qu'il faudra avoir une vraie vocation pour s'y engager et pour y rester. » Si ces idées judicieuses et pratiques trouvaient une saine application dans notre pays, croyez-vous que les Salons annuels verraient cet encombrement toujours croissant et vraiment inquiétant, tandis que les ateliers industriels manquent d'artistes et d'artisans? Ceux qui organisent l'enseignement artistique en Belgique ont fait preuve de grand sens quand ils ont reconnu que « ces académies et ces écoles jetaient annuellement sur le pavé des grandes villes une foule d'ambitieux, de fruits secs, de pauvres diables courant après la fortune et la gloire et n'attrapant que la misère. » Voilà une observation dont il serait bon de méditer, en France, la judicieuse portée. Pour conclure son enquête, M. Vachon déclare qu'il faut se préoccuper sérieusement de faire pénétrer l'instruction artistique parmi les ouvriers, et de créer en même temps dans les centres industriels des écoles d'application.

En Hollande, un mouvement analogue s'est produit depuis quelque temps, l'éclosion n'en est pas aussi complète qu'en Belgique. Des expositions s'organisent, des écoles se créent où les ouvriers, leur tâche journalière accomplie, viennent, le soir, apprendre le dessin, la géométrie, l'arithmétique ; une école des arts décoratifs a été fondée par le gouvernement à Amsterdam; des écoles privées existent, que l'État aide de ses subventions, mais sans imposer, comme cela se pratique en Belgique, une surveillance pour en contrôler l'emploi. Le

seul musée spécial d'art et d'industrie que possède le pays est le musée de Harlem.

On comprendra que nous ne pourrions entrer, sans de nombreux développements, dans tous les points de détail sur lesquels les rapports de M. Vachon présentent des renseignements circonstanciés et des documents d'un grand intérêt. De l'ensemble de ses enquêtes, faites sur place et avec soin dans divers pays d'Europe, il résulte que partout une impulsion extraordinaire est donnée aux industries nationales ; elle se manifeste par la création d'écoles et de musées, elle procède tantôt de l'initiative gouvernementale, tantôt de l'initiative privée. Cela dit assez quel est le devoir de la France et de quel côté elle doit diriger ses efforts pour ne pas souffrir durement de la concurrence étrangère : « Aujourd'hui, conclut M. Vachon, l'organisation de notre enseignement artistique et industriel est une œuvre de défense nationale, au même degré que l'organisation de notre armée. »

Le rameau d'or, poésies par Raoul Gineste ; Paris, Lemerre.

La caractéristique, la dominante de ce livre, c'est le goût particulier qu'y montre le poète pour les joyaux et les fleurs. Il a la double et persistante hantise du luxe somptueux des uns, du luxe délicat des autres. Ces deux prédilections, d'ailleurs, l'ont servi heureusement. Dans son vers les mots se groupent en un harmonieux accord de couleurs vives. Ils dardent les feux prismatiques des gemmes, ils ont l'éclat et le chatoiement de corolles diaprées. L'auteur parait priser assez peu les humbles fleurettes rustiques ; mais comme il est séduit par la beauté patricienne des fleurs rares ! On croit discerner qu'elles lui plaisent surtout en raison de leur grâce décorative. Il les dispose artistement, avec un sentiment parfait des « rapports de tons » que lui envierait un peintre ; et cela, dans un cadre d'étoffes riches, de brocarts d'or, de draperies, de tapis historiés, dans un enveloppement de lumière savamment atténuée.

Certaines strophes évoquent l'idée d'un bouquet, où les rimes, fleurs appariées, s'épanouissent au bout du vers comme d'élégants calices multicolores, qui exhaleraient, avec leur âme parfumée, un vague relent de tendresses défuntes :

Elles semblaient, dernier présent de quelque amant,
Juste à l'heure où la vierge allait devenir femme,
Être la plainte douce et navrante d'une âme
Qui seule avait gardé la foi d'un doux serment.

Alors, se souvenant, la blonde fiancée,
Rêveuse, contempla le bouquet, puis le prit,
Et, comme un vieux refrain, surgit dans son esprit
Le roman oublié de la saison passée.

En ces pages charmantes vont et viennent quelques figures de femmes. Des femmes ? des esprits presque, des êtres d'une gracilité morbide mais adorable, si frêles qu'elles semblent, en leur troublante pâleur, des princesses de jadis, des créations de rêve, entrevues à peine dans la brume flottante, le vague lointain des légendes :

Dans le cadre gothique et lourd d'une fenêtre,
Où le soleil qui meurt plaque des ors sanglants,
Un chassis sous l'effort de bras sveltes et blancs,
S'ouvre : une vision blonde vient d'apparaître.

Or, voici que passe un beau cavalier, — Don Juan, peut-être, — chapeau empanaché, pourpoint de soie taillaidé de crevés de toile d'argent, bottes enrubannées de bouffettes ; un jeune seigneur, tout fringant et de belle prestance, de qui les moustaches en pointes poignardent le ciel. Il approche, fièrement cambré, campé sur un cheval de race piaffant et caracolant.

Il met sa bête au pas ;
Dégainant son épée il y pique une rose,
Qu'il offre en saluant à la belle qui n'ose :
« Je vous aime, à demain », murmure-t-il tout bas.

Nous regrettons que le défaut de place ne nous permette point de nombreuses citations ; nous donnerons cependant la pièce suivante, d'une si pénétrante mélancolie.

FAIBLESSE

Je n'ai pas osé contempler les cieux,
Ayant peur de voir s'entrouvrir les voiles
Qui me font aimer les blondes étoiles.
Il était si beau l'azur de ses yeux.

Je n'ai pas osé scruter le mystère
De l'immensité, désert effrayant
Où s'est égaré plus d'un cœur vaillant.
Près d'elle j'étais si bien sur la terre,

Je n'ai pas osé penser à demain ;
Qu'importe le temps? Qu'importe l'espace?
Fallait-il songer que tout meurt et passe
Quand sa main si douce était dans ma main?

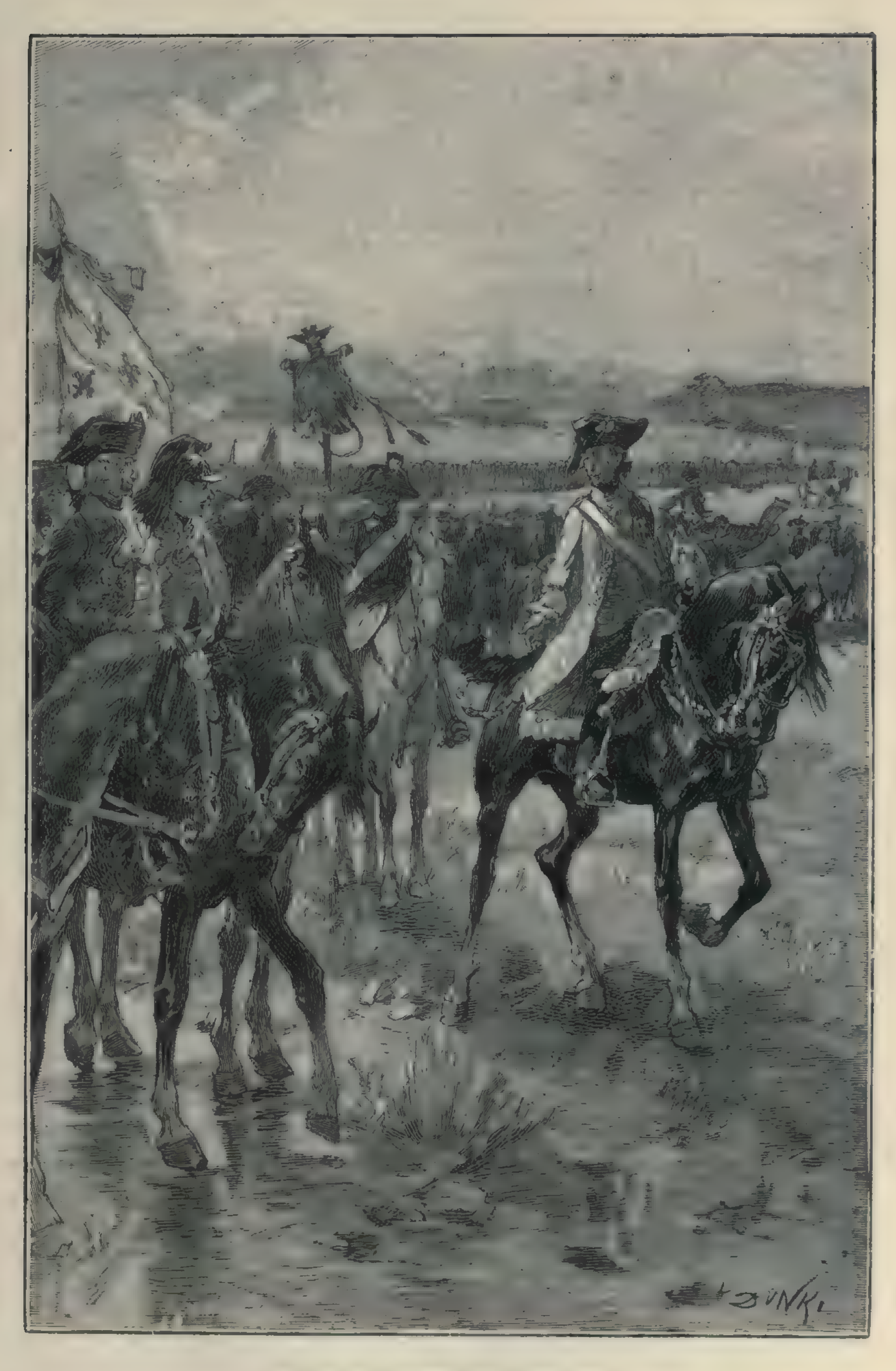
J'ai voulu laisser aux âmes plus fortes
Le savoir amer d'un soleil éteint,
Moi qu'une tristesse indicible atteint,
Rien qu'à voir tomber quelques feuilles mortes.

La dernière partie du volume, qui a pour sous-titre *Dans la rue*, est une suite de tableaux parisiens. Les personnages, d'un relief singulier, évoluent dans les milieux qui nous sont familiers, des coins de paysage urbain décrits, peints plutôt, d'une main souple et ferme à la fois.

Wattignies, poème par Émile Blémont, illustré par Armand Dumaresq, Dunki, Dupray, Moreau de Tours et Henri Pille; Paris, Librairie illustrée.

Est-il une époque dont l'histoire ressemble plus à une épopée, que les premières années de la Révolution, alors que la nation, bouleversée de fond en comble, n'avait pour protéger son sol menacé que des soldats sans souliers et sans pain? Tels étaient, en effet, les vainqueurs de Wattignies, l'un des plus beaux faits d'armes de la Révolution et l'un des plus décisifs pour assurer le succès des armes françaises contre la coalition européenne. M. Blémont a raconté cette victoire en un beau poème, d'allure patriotique et fière. C'est le temps où la Convention a décrété la patrie en danger, où le grand Carnot est parti pour l'armée où il a mission d'organiser la victoire contre l'Europe entière :

L'Europe féodale, avec tous ses soudards,
Tous ses oiseaux de proie au champ des étendards,
Rois, margraves, barons, ducs, électeurs d'empire,
L'aigle et le léopard, le pandour et le sbire,
Par les fleuves, par les montagnes, par la mer,
Se ruait contre nous; et vingt siècles d'enfer,
Vingt siècles noirs, poussaient, voyant le jour éclore,
Tous les spectres d'antan pour étouffer l'aurore.
La Flandre était à sac. Lambesc et les Anglais
N'y laissaient rien debout. Deux cent mille boulets
Trouaient, démolissaient, brûlaient Valenciennes.
Condé tombait. Plus loin, victoires prussiennes.



Le duc de Cobourg, dessin de DUNKI.

En pur français, il dit aux émigrés : « Messieurs,
Par ce noble étendard fleurdelisé, qui flotte,
S'ils forcent notre camp, je me fais sans-culotte ! »

(E. BLÉMONT — *Wattignies*.)

Sur Mayence éclatait un déluge de fer;
Il fallait renoncer au Rhin; Merlin, Kléber,
Après avoir lutté sous des voûtes de flamme
Cinquante jours, partaient navrés, quoique sans blâme.
D'Ostende à Bâle, un monde entier, de tout son poids,
Faisait craquer le flanc de la France aux abois.
Le Piémont descendait des Alpes, son repaire,
Regardait Chambéry, Nice, et cette vipère
Se dressait dans son coin pour nous mordre au talon.
Nos amiraux, Trogoff, Grasse, livraient Toulon,
Port, arsenal et flotte, à Pitt, à ce corsaire,
A cet assassin lâche et doublé d'un faussaire,
Que nous venions de mettre au ban du genre humain.
L'ennemi trouvait-il un fort sur son chemin,
Un rénégat l'ouvrait et palpait des guinées.
L'Espagnol Ricardos, au pied des Pyrénées,
Se procurait ainsi la clef du Roussillon.
Les chefs trahissaient tous : Bouillé, Biron, Dillon,
Deslande et Dumouriez, La Fayette et Custine;
Et tel d'entre eux menait l'intrigue clandestine
Qui voulait faire roi de France un Allemand.
Les Girondins, aigris par leur chute, semant
La haine, soulevant les villes, les provinces,
Couvraient des trois couleurs les partisans des princes.
Lyon détruit fumait. De Marseille à Bordeaux,
S'agitaient cent combats obscurs. Et dans le dos,
On avait le voignard bénit de la Vendée.

Le récit est émouvant, des péripéties de la lutte, des positions prises, perdues puis reconquises, des héroïsmes individuels, enfin de la victoire, chèrement achetée, après deux jours d'un combat acharné. Ici, du reste, la fiction n'a que faire, l'histoire étant assez riche d'actes héroïques. L'auteur en rapporte un, celui d'un petit tambour de grenadiers, âgé de quinze ans, qui seul va battre la charge derrière les Autrichiens pour provoquer chez eux une heureuse diversion; mais, le premier moment de stupeur passé, l'ennemi entoure l'enfant qui succombe.

— Pauvre petit tambour! Trahi par sa victoire,
Il gît, les doigts crispés sur la baguette noire,
Lui tout à l'heure encor si vaillant et si beau,
Avec son pantalon rayé comme un drapeau!
Frère obscur de Bara, martyr que la mort frustre,
Hélas! du laurier d'or, il devrait être illustre :
On l'a bien retrouvé plus tard, sous une croix,
Dans une fosse, avec sept grenadiers hongrois;

Mais Paris, pour qui l'art éternise l'exemple,
N'a pas mis son profil sur le fronton d'un temple;
Son nom n'est pas inscrit au coin d'un seul faubourg:
Il est mort tout entier. Pauvre petit tambour!

Mieux que toute analyse ces quelques fragments que nous avons cités montrent le caractère de l'œuvre de M. Blémont; elle jaillit de verve et d'en-



La victoire, dessin de Dunki.

thousiasme. La publication du poème de *Wattignies* coïncidait avec la date anniversaire de la victoire : par une pieuse pensée l'auteur l'a dédié à la mémoire des soldats français morts pendant les deux journées des 15 et 16 octobre 1793, qu'a duré la bataille. Pourquoi faut-il que le 16 octobre 1793, qui fut, comme le faisait remarquer l'historien Louis Blanc, signalé à Wattignies par la victoire, l'ait été aussi, hélas! à Paris par l'exécution de Marie-Antoinette?

Études et portraits, par Paul Bourget; 2 vol. Paris, Lemerre.

Quelques rares anciens et des contemporains comme Jules Vallès, Barbey d'Aurévilly y sont analysés avec la méthode chère à l'éminent écrivain et qui a

attiré tant de lecteurs à ses *Notes psychologiques.* Jointes à ces études philosophiques et littéraires, on trouvera, dans cette œuvre capitale de l'auteur de *Mensonges,* des impressions de voyage et des théories d'esthétique tout à fait neuves, et qui seront lues avec passion par les lettrés et les amateurs.

Les Œuvres et les Hommes : les Historiens, par J. Barbey d'Aurévilly ; Paris, Quantin.

La puissante et dominatrice personnalité de M. Barbey d'Aurévilly fait sienne toute œuvre à laquelle touche le grand écrivain, et il a touché à bien des choses au cours de sa longue carrière de critique. En lui, l'époque contemporaine a surtout admiré le romancier ; oublieuse et futile comme elle l'est, elle ne se souvenait guère des études et des articles de critique littéraire, artistique, historique, philosophique, répandus, au jour le jour, dans les feuilles périodiques, et condamnés, par là-même, à ne faire qu'une éphémère impression, d'ailleurs fatalement restreinte. Il fallait à cette œuvre la forme plus durable du livre, elle l'aura dès maintenant ; réunie en plusieurs volumes, elle étonne par son importance, par le monde d'idées remuées par ce cerveau, par l'universelle autorité de l'écrivain qui toujours éclaire l'œuvre des autres du vif reflet de son originalité et la transfigure ainsi en un relief surprenant.

La série des *Historiens* montre, une fois encore et au plus haut degré, avec quelle profondeur d'intuition M. Barbey d'Aurévilly s'assimile les sujets très divers, traités dans les livres qu'il analyse pour ses lecteurs, dégageant la pensée de l'auteur et l'éprouvant à la pierre de touche de sa propre pensée à lui. Quels aperçus nouveaux et grandioses et saisissants il crée par la perspicacité et la science de ses appréciations ! Signaler dans ce volume telle ou telle autre de la vingtaine d'études qu'il contient, semblerait accuser une prétention d'attribuer à celles-là une valeur différente. Afin de montrer les procédés de cette critique par une citation bien mieux que par ce que nous en pourrions dire, nous détachons une page de l'étude sur les *Soldats de la Révolution,* de Michelet.

Ce sont les figures de La Tour-d'Auvergne, Desaix et Hoche que l'historien a présentées dans son ouvrage : « La meilleure *vie*, par le talent, de ces trois *vies* de soldats de la Révolution : — La Tour-d'Auvergne, Desaix et Hoche, — est celle du plus humble, de la Tour-d'Auvergne, qui, d'officier qu'il était, devint soldat, et ne voulut être que soldat. La vertu la plus rare, la plus étrange, et si étrange, et qu'on ne la conçoit même que surnaturelle, — parce que, dans l'ordre humain, elle n'existe pas, — l'humilité est ici dans toute son incom-

préhensibilité, claire seulement pour Dieu et pour ceux qui y croient! Les deux autres — Desaix et Hoche — n'atteignirent pas à cette profondeur de vertu surhumaine. Ils ne furent que modestes, désintéressés, purs et sobres. Désintéressés!... Desaix ne voulut jamais commander qu'en second, comme Kléber, — ce Kléber qui refusa plusieurs fois le commandement en chef, Kléber, dont Michelet n'a point écrit la vie, qui fit donner son commandement au jeune Marceau, un enfant dans lequel il devinait l'homme, ne partageant avec lui, dit Michelet, que le péril et la responsabilité. — Hoche, après Quiberon et malade, demandait respectueusement au Directoire trois livres de sucre, prises aux immenses magasins laissés sur la plage par les Anglais. Mais, sur tout cela, qui est grandiose, pourtant l'humilité de la Tour-d'Auvergne l'emporte! Eux, Desaix et Hoche, étaient, en fin de compte, généraux. Lui, ne fut qu'un grenadier engagé à cinquante-sept ans, après avoir déjà, comme officier, servi la France; un simple grenadier, qui, sans Carnot, — lequel eut, ce jour-là, une lueur de génie, et qui le nomma officiellement : « Le premier grenadier de France », — fût resté *irrécompensable;* car il faut bien créer un mot pour exprimer une chose avant lui inconnue.

« Cette palme, — dit-il, en parlant du titre que lui avait décerné Carnot, — il « fallait la laisser flottante sur la tête de tous les guerriers de la France! » Ainsi résista-t-il aux récompenses toujours! Une fois, l'un des gouvernants d'alors, pour prix de sa bravoure et de ses services militaires, lui proposa un commandement. « Donnez-moi plutôt une paire de souliers », lui dit-il. Ce saint François d'Assise de la guerre, qui était de force à marcher, pieds nuds, sur des baïonnettes, ne demandait des souliers que pour aller mieux à l'ennemi... Après Brumaire, le grand Connaisseur en mérite et en gloire qui régnait déjà sur la France, voulut en faire un sénateur. Il refusa : « Je ne sais pas faire les lois, — dit-il, — je ne sais rien que les défendre. » C'était le temps du déchaînement des ambitions. Où donc avait-il pris cette abnégation et cette humilité?... Il était Breton. Ses pères croyaient. A l'heure de négation universelle qui sonnait dans tous les esprits, un peu de la croyance de ses pères enveloppa peut-être, sans qu'il y pensât, ce cœur qui avait des manières d'aimer sa patrie comme les Saints aiment la leur, qui est le Ciel! Cet homme de simplicité, qui était un savant, — qui a écrit les *Origines gauloises*, qui a comparé quarante langues différentes entre elles, — avait la simplicité de ces *pauvres en esprit* qu'on appelle bienheureux dans le Sermon de la Montagne. Sa bravoure, en simplicité, ressemblait à toute son âme. Il allait au feu comme à la promenade, quand il fait chaud : le chapeau et le manteau sur le bras, la tête nue comme son épée, et toujours à vingt pas en avant des grenadiers dont il était *le premier*. Il était de ceux-là que les soldats appellent : « les charmeurs de balles », et pour leur faire dire vrai, il fut tué d'un coup de lance en pleine poitrine. Ses grenadiers

adorés, qui l'adoraient, le mirent dans la terre comme toute sa vie ils l'avaient vu dessus : la face tournée vers l'ennemi. Ils lui prirent son noble cœur, l'enfermèrent dans une urne d'argent, et le portèrent au premier rang, où il marchait quand il vivait. Toujours leur chef, quoique mort! Ils donnèrent pour dais à son urne les plis du drapeau. Magnifique destinée ! Turenne lui eût dit : » Mon cousin. »

Ce portrait, tracé d'une main singulièrement ferme,pourra paraître à quelques-uns faux de ton, et interprété sous un jour bien inattendu : nul ne lui déniera une grandeur d'allure absolument magistrale, une teinte d'héroïsme qui le transfigure et l'idéalise ; il montre, au surplus, par quelle méthode et avec quel criterium M. Barbey d'Aurevilly juge un historien. Historien lui-même, à côté de la conception de Michelet il présente la sienne, telle que ses convictions ont dû l'amener à la créer. Ainsi comprise, qui pourrait songer à dire que la critique demeure un genre inférieur ? *Les Œuvres et les hommes* compteront, en ce genre, parmi les livres qui honorent une génération, parmi ceux qui ont anobli la critique contemporaine. — J. A.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER



DIDEROT

(Bibliotheque de Geneve)

Imp A Porcabeuf



L'ÉDUCATION PAR LE THÉATRE

FRAGMENTS INÉDITS DE DIDEROT



Le théâtre a tenu dans les préoccupations, sinon dans la vie de Diderot, une place considérable. Lorsque, tout jeune, il avait présenté à l'abbé Desfontaines un dialogue en vers, l'abbé qui tenait alors à Paris et sans conteste ce « sceptre de la critique » dont Fréron devait faire une si lourde férule, lui conseilla de se livrer au théâtre pour lequel il lui croyait « un vrai talent. » Le pressentiment de Desfontaines lui fait honneur, mais il mourut avant d'avoir vu s'accomplir sa prophétie. Nous sourions volontiers aujourd'hui quand nous constatons l'enthousiasme des contemporains pour le *Fils naturel* et *le Père de famille :* il n'en est pas moins vrai que ces deux drames furent en leur temps, — le premier surtout, — de véritables événements et que, cette fois, comme dans la critique d'art, comme dans le roman, Diderot

avait fait œuvre de précurseur et d'initiateur. Il s'en tint là toutefois, du moins en apparence : les tracas que lui causèrent la rédaction, la suspension et l'achèvement clandestin de l'*Encyclopédie*, la révision et la refonte des travaux d'autrui et une correspondance relativement considérable ne l'empêchaient pas de mener à bien d'autres travaux dont la postérité a seule eu connaissance. Les manuscrits, désignés par tradition sous le titre de « manuscrits de l'Ermitage » (bien qu'ils soient depuis plus de trente ans, incorporés à la bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg), ont fourni à ce contingent, tardivement mis au jour, la version définitive de *Est-il bon? Est-il méchant*? (dont l'ébauche en un acte s'appelait *la Pièce et le Prologue*), *le Joueur*, drame imité de Edward Moore, puis toute une série de plans et d'esquisses : *le Shérif*, dont il sera question dans les pages inédites qu'on va lire, *le Train du monde*, *les Deux amis*, *Térentia*, *les Pères malheureux*, sans parler de comptes rendus destinés à la *Correspondance littéraire* de Grimm et que M. Assézat avait groupés à la suite du *Théâtre* de l'auteur. Diderot pouvait donc à double titre offrir ses conseils à Catherine sur les divertissements qu'elle bâclait entre deux ukases, soit pour la cour, soit pour l'institution des demoiselles nobles.

On sait, en effet, quelle place tenait le théâtre, au XVIIIe siècle, dans l'éducation et dans les plaisirs des gens de toute classe. Introduit pas les Jésuites dans leur système d'éducation, sous forme de moralités rimées, mimées, ou même dansées à la fin de chaque année scolaire, au grand scandale des gazetiers des *Nouvelles ecclésiastiques*, l'usage de ces représentations s'était peu à peu répandu parmi les autres corps enseignants, aussi bien au couvent qu'au collège. Quant aux théâtres de société, l'écrivain qui voudrait en reconstituer l'histoire aurait à leur consacrer tout un livre et un gros livre. Voltaire n'était pas le seul à se donner, entre quatre bougies et sur une scène de quelques pieds carrés, l'illusion que son exil volontaire lui interdisait de demander aux planches de la Comédie-Française. Qui ne connaît, au moins par tradition, le théâtre des Petits-Appartements de Mme de Pompadour, celui des demoiselles Verrières à Auteuil, celui du duc d'Ayen, à Saint-Germain-en Laye, de la duchesse de Villeroy, dans son hôtel de la rue de l'Université, de M. de Vaudreuil à Gennevilliers, dont les spectateurs eurent la primeur du *Mariage de Figaro*, et tant d'autres?

Allemande par la naissance, mais imbue de l'éducation toute française qu'elle avait reçue dans la petite cour de Stettin (le nom de son institutrice, Mlle Gardel, revient à chaque instant sous sa plume dans sa correspondance familière), Catherine II avait inscrit au programme des grands établissements scolaires fondés par elle la représentation d'un certain nombre de chefs-d'œuvre classiques. Ne pouvant s'adresser à la muse nationale, dont les timides imitations ne faisaient point prévoir l'essor qu'elle prendrait un jour, l'impératrice avait eu d'abord recours au répertoire de notre littérature et spécialement à celui de

Voltaire : *Zaïre* et *l'Enfant prodigue* furent interprétés en 1772, par les jeunes pensionnaires de l'ancien couvent de Smolna et l'on peut voir, dans les lettres de Catherine au patriarche de Ferney, le compte rendu qu'elle lui fit de ces solennités ; mais elle ne se dissimulait pas qu'il y avait « trop d'amour dans la plupart des pièces françaises » et demandait conseil à Voltaire. Celui-ci, tout en proposant de retrancher vingt vers dans *le Misanthrope* et quarante lignes dans *l'Avare*, offrait d'envoyer un exemplaire de sa tragédie des *Lois de Minos* qu'on imprimait à la même époque, avec des pages blanches sur lesquelles il aurait noté les changements nécessaires pour ménager la vertu des belles « amazones » de Smolna. Ce beau zèle, échauffé par le langage hyperbolique de Catherine, tomba bien vite, et une plaisanterie un peu plus que gaillarde sur la barbe de l'actrice chargée du rôle de Mardochée (dans *Esther*) montra le pied fourchu du satyre drapé dans la robe du pédagogue. Les coquetteries épistolaires entre la « Sémiramis du Nord » et le vieux malade continuèrent comme par le passé, mais à une nouvelle allusion au théâtre *ad usum juventutis*, celui-ci fit la sourde oreille.

Précisément alors Diderot, cédant aux instances réitérées de Falconet et aux suggestions de sa propre conscience, arrivait en Russie pour remercier Catherine de l'achat de sa bibliothèque et de la rente de mille roubles dont elle l'avait payée. Diderot fut admis tout naturellement aux représentations de Smolna. En vertu de l'habitude qu'il semble avoir soigneusement observée durant son séjour à Saint-Pétersbourg (1), il jeta incontinent ses remarques sur le papier, et elles vinrent grossir le volumineux cahier d'où je les extrais (2). Tout de suite aussi il s'offrit pour la besogne devant laquelle Voltaire avait reculé.

(1) C'est pendant ce séjour que fut peint le portrait inédit qui accompagne cette livraison. L'artiste Dimitri Levitzky, né en 1735, mort en 1822, et fils d'un pope, commença ses études sous Antropow et fut nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, en 1769. Parmi ses principaux portraits, on cite ceux de Kokorinow, directeur de l'Académie, du comte Stroganow, de Teplow et surtout de Catherine II, dont l'original appartient au palais de Péterhof et dont une excellente copie orne l'une des galeries de la Bibliothèque impériale. L'impératrice est représentée debout, en robe de satin jaune (dont l'exécution rappelle le faire de Roslin) et brûlant des pavots sur un autel, symbole assez peu clair, au moins à nos yeux, « de son zèle infatigable pour le bien de ses sujets ». Quant au portrait de Diderot, d'un pinceau gras, souple et harmonieux, particulièrement dans les yeux et dans les vêtements, il aurait été donné par M[me] de Vandeul, fille du modèle, à Étienne Dumont qui l'a légué à la bibliothèque de Genève.

(2) Ce volume intitulé *Mélanges* fait partie de la bibliothèque particulière des czars. D'autres « feuillets » — c'est le nom que Diderot donne à presque tous les morceaux qui le composent — ont été publiés dans la *Nouvelle Revue*, *le Temps*, *l'Art*, *la Revue historique*, *l'Université*, le *Journal des économistes*.

A SA MAJESTÉ IMPÉRIALE

DES PIÈCES DE THÉATRE

MADAME,

Vos enfants ont joué et *les Femmes savantes* et *la Servante maîtresse* à étonner ceux qui ont connu et les meilleurs acteurs et les meilleures actrices de la scène française. Qu'ils aient bien joué la scène chantée (1), cela est fort surprenant, mais le chant, quand il est bien fait, dicte la déclamation et la mesure force le mouvement. Mais c'est que ces enfants ont excellé dans la scène parlée et dans l'action théâtrale.

Ces deux petits acteurs sont assez avancés pour en faire un talent. Ce prodige est tel que si je m'en expliquais à Paris d'après ma sensation, je me donnerais un ridicule.

J'en parlerai pourtant, mais le sang-froid de mon ami M. Grimm, qui attestera la même chose que moi, arrêtera les mauvaises plaisanteries d'une nation qui, en ce genre surtout, a les plus fortes prétentions.

J'avouerai pourtant à Votre Majesté Impériale, que je serais sinon fâché, du moins un peu soucieux d'avoir deux enfants qui jouassent aussi bien. Les pièces qu'on leur fait jouer ne me paraissant nullement propres à exercer la sensibilité, à inviter à la commisération, à la bienfaisance et à former les mœurs. Combien de propos qui blessent sur les lèvres de ces jeunes bouches innocentes!

Il est de la plus grande importance de leur faire un petit théâtre honnête qui leur appartienne.

Ce que Voltaire n'a pas fait et ce qu'il eût fait mieux que moi, moi, madame, je le ferai. Je l'ai promis à Votre Majesté Impériale et je tiendrai parole, trop heureux de contribuer dans une bagatelle à deux des plus belles et des plus grandes institutions qu'on puisse imaginer.

Les passions ne s'éveillent que trop tôt et trop fortement dans le cœur des jeunes gens.

Les pièces honnêtes n'excluent ni la plaisanterie, ni la gaîté.

Je n'ai pas le mérite de ces observations, M. le général Betzky les avait faites avant moi et je ne fais que transcrire une page de ses lettres.

Mais à ces observations j'en ajouterai une autre que je soumets au discernement de Votre Majesté. Ces enfants ont joué pour nous, mais ne conviendrait-il pas qu'on jouât pour eux? Ne serait-il pas à propos que de grands acteurs les intéressassent, les agitassent, excitassent leur indignation contre les méchants, fissent couler leurs larmes sur le malheur des bons? En scène, ils sont nos prédicateurs; au parterre, ils seraient les auditeurs et les prêchés.

En voyant jouer, ils apprendraient à bien jouer; en voyant jouer, ils seraient instruits et touchés.

Ces deux ou trois représentations qu'on leur donnerait par an, ne pourraient-elles pas devenir une récompense pour ceux qui auraient bien rempli leurs devoirs et dont on serait satisfait, les seuls à qui on permettrait d'y assister?

Je confie à Sa Majesté Impériale mes pensées comme elles me viennent. La grâce que je lui demande, c'est que si, par hasard, il s'en trouve une qui lui paraisse sensée, de vouloir bien se la rendre propre, sans quoi il y a cent à parier contre un qu'elle restera sans effet.

On se fera un plaisir, un honneur de seconder la vue de Votre Majesté; si cette vue

(1) Dans *la Servante maîtresse*.

est d'un petit particulier comme moi, qui s'en vient de huit cents lieues se donner les airs d'approuver ou de blâmer, cela se réduira à rien, si ce n'est à me faire des ennemis.

Je crois que toutes les cours se ressemblent pour tous les souverains. Votre Majesté Impériale m'a bien appris le contraire.

Ainsi j'ose demander et espère obtenir de Votre Majesté Impériale, qu'elle gardera par devers elle tous mes petits papiers pour en faire l'usage qui lui conviendra.

Je suis avec le plus profond respect,
de Sa Majesté Impériale,
le très humble et très obéissant serviteur,

DIDEROT.

Peut-être ne faudrait-il songer à quelque innovation que quand je serai éloigné.

Lorsque je n'aurai pas l'honneur de faire ma cour à Votre Majesté, elle peut être assurée que je suis penché sur mon bureau et que je m'occupe à lui témoigner mon entier et profond dévouement comme je puis.

Sans attendre un acquiescement dont il était sûr, Diderot indiqua, peut-être le jour même, ce qu'on pourrait tirer d'une adaptation des *Femmes savantes*. Le feuillet suivant n'a pas de titre.

Projet d'une pièce de théâtre où les jeunes élèves de Sa Majesté entendront tout ce qu'on leur dira de ridicule en entrant dans le monde, et qui empêcherait ces propos de leur être tenus, soit par leurs parents, soit par les autres femmes, soit par les hommes, si le ridicule en était gaiement et fortement peint.

Il faudrait se conformer, à peu de choses près, à la conduite des *Femmes savantes*, à la place d'Henriette peindre une élève de votre maison, lui donner deux ou trois amies fort ridicules, introduire à la place de Vadius et de l'autre personnage (1) deux ou trois jeunes gens fort ridicules, leur opposer un père pupille et faible, un amant très honnête et très bien élevé, et fourrer tout au travers une suivante très gaie, très vive, très mordante, qui se joindrait au père pour défendre l'élève et sa conduite, écarter les sots amants, faire donner la préférence à l'honnête jeune homme, et le personnage surtout doit être singulièrement national.

Ce que le changement d'intérêt entraînerait de changement dans l'ordre des scènes donnerait à l'ouvrage un air tout à fait nouveau.

Sans perdre de la gaîté, le fond qui ne tombe que sur un ridicule deviendrait moral.

Il n'y a plus de femmes savantes et il y aura à jamais des têtes extravagantes qui chercheront à déranger celles de vos élèves.

J'ai entendu parler d'un de vos sujets appelé Vizen (2), je crois, qu'on m'a dit bien connaître la nation, les mœurs et avoir de la verve et de la gaieté.

J'insiste sur l'excellence de la pièce. Elle ne peut atteindre au but qu'à cette condition.

Dans le troisième fragment, les conseils de Diderot ne s'adressent plus à la directrice spirituelle et temporelle des pensionnaires de Smolna, mais à un confrère, et à un confrère couronné auquel il devait toutes sortes d'égards. Bien que

(1) Trissotin.

(2) Denis Von Vizine (1744-1792), auteur de deux comédies classiques de l'ancien répertoire russe : *le Brigadier* et *le Mineur*. On a récemment traduit d'intéressantes *Lettres* qu'il adressait de Montpellier et de Paris à sa sœur, en 1777 et 1778. (Paris H. Champion, 1888, in-16.)

la chronologie des productions de Catherine II ne soit pas exactement établie, on sait du moins que la comédie intitulée : *O Temps!* n'était pas la première, et qu'elle fut composée en 1772, à Jaroslaw, sur les bords du Volga, pendant les ravages de la peste de Moscou et le soulèvement de Pougatchève. Ecrite d'abord en allemand, puis traduite en russe, elle fut retraduite en français, par un médecin attaché à la personne du Grand Duc héritier, Paul-Pétrowich, Nicolas-Gabriel Clerc, dit Leclerc, né à Baume-les-Dames (Doubs), le 6 octobre 1726, mort à Versailles, le 30 décembre 1798. Une copie de cette traduction communiquée en 1827, par un neveu de Leclerc, à la Société des Bibliophiles français, fut imprimée au tome V de ses *Mélanges* (1). Une autre copie fut adressée à Voltaire par l'Impératrice qui, par une fraude dont son correspondant avait usé jusqu'à l'abus, le lui présentait comme l'essai d'un anonyme; elle lui rappelait en même temps sa promesse d'accommoder « quelques bonnes pièces » à ses instituts d'éducation. Voltaire loua en une ligne « un dialogue toujours vrai et toujours naturel » et passa prestement aux exploits militaires et diplomatiques de Catherine, dont la conquête de Byzance devait être le couronnement. Les applaudissements qui saluèrent *O Temps!* sur la scène privilégiée de Tsarkoe-Sélo (28 janvier 1773), ne consolèrent qu'à demi l'auteur dont le dépit se trahit dans cette phrase : « Je suis bien aise d'apprendre que ces deux comédies ne vous ont pas paru tout à fait mauvaises ».

Diderot y mit plus d'égard que son chef de file; mais le naturel l'emportant bien vite, tout en indiquant les points vulnérables de l'œuvre, il parle moins de la pièce qu'il a sous les yeux que de celles auxquelles il songeait.

SUR UNE COMÉDIE INTITULÉE : *O Temps! ô Mœurs!*

ET COMPOSÉE PAR SA MAJESTÉ IMPÉRIALE DE RUSSIE

Je ne suis point étonné que ce poème ait eu du succès, il est national, il est gai. Les caractères en sont bien dessinés, bien suivis et fortement peints, les scènes simplement amenées, les incidents domestiques, toute la conduite naturelle et le dialogue vrai.

Mais on sent partout un traducteur mol, qui allonge, qui alourdit, et qui souvent, à côté de l'expression propre, à laquelle peut-être notre langue ne se prête pas, détruit la chose précieuse, l'originalité, le mot qui fait éclater le rire et la force comique.

Il a fallu que le poète ait eu bien de la vigueur pour résister à cette épreuve; quel mal on lui a fait et qui malheureusement ne peut être réparé que par celui qui saurait également bien les deux langues!

La première scène est trop longue; il m'a semblé qu'il y avait quelques redites qu'il en faudrait supprimer; c'est l'affaire d'un trait de plume de Votre Majesté.]

(1) Une autre traduction, beaucoup plus littérale et plus correcte, est due à M. A. Legrelle qui l'a publiée dans une collection des *Chefs-d'œuvres du théâtre russe*, imprimée à Gand. *O Temps!* (*O Vremia!*) a paru en 1888 (imp. F. Dullé-Plus, in-8, XI-62 p.). C'est le quatrième volume de la série. L'introduction de M. Legrelle, qui avait eu connaissance des morceaux publiés aujourd'hui, m'a été fort utile.

Je puis protester à Votre Majesté Impériale, à qui j'ai promis la vérité, que la première souveraine de l'Europe sera, quand elle voudra, le premier poète comique de sa nation.

Il y a peu d'action, mais je n'en demande pas davantage, et je vais défendre contre elle-même le peu d'intrigue de sa pièce et la simplicité de son dénouement.

Je ne saurais souffrir ce qu'on appelle un dénouement merveilleux et piquant.

Ce dénouement est presque toujours romanesque. Le romanesque du dénouement qu'il faut préparer répand le même vernis sur tout l'ouvrage, et Votre Majesté Impériale a beaucoup mieux fait en amenant son mariage sur la scène précisément comme il se serait fait dans la maison.

Je la supplie de ne jamais se départir de cette loi qui lui épargnera bien de la peine et qui conservera à ses poèmes une ressemblance rigoureuse avec les choses de la société. Les ouvrages ordonnés avec simplicité donneront le ton aux autres poètes et établiront le bon goût sur le théâtre de sa nation, bon goût dont j'oserai lui dire que nous sommes bien loin dans la tragédie et dont nous nous sommes écartés, en ce point seulement, dans la comédie, sur la trace des Latins et des Italiens. Point d'*imbroglio;* il est détestable dans le genre sérieux, il est maussade dans le genre plaisant.

La tragédie n'aura atteint sa perfection que quand la conduite en sera vraiment historique ; ce doit être un fait qui ait cinq instants distincts, liés si nécessairement que l'un étant arrivé, il faut que l'autre s'ensuive.

Exemple pour la tragédie (1) : Un shérif est envoyé dans une province pour y faire souscrire une formule de foi.

L'arrivée du shérif ; premier acte.

Il propose la formule à souscrire au vieillard qui commande la province et qui refuse d'apostasier ; deuxième acte.

Le vieillard est emprisonné et condamné à la mort ; troisième acte.

Ce vieillard a une fille très belle. Cette fille demande la grâce de son père, et cette grâce ne lui est accordée qu'à la condition qu'elle se prostituera ; quatrième acte.

Elle se prostitue et ne sauve pas la vie à son père. Les habitants se soulèvent et le shérif est massacré ; cinquième acte.

Il y a tout au travers de cela un prêtre, un amant, des paysans. C'est la chose de remplissage et la fourniture des actes.

Exemple pour la comédie : C'est le méfiant. Il a un procès avec sa sœur qu'on ne saurait venir à bout de terminer. Il a une fille dont la main est sollicitée par un militaire, un magistrat et un commerçant, et il voit des raisons pour les exclure tous. Il a un ami vrai qu'il suspecte, des valets qui ne sont à ses yeux que des fripons. Ses parents, ses voisins, les indifférents, tout lui fait ombrage. Il a une maîtresse charmante qu'il aime et dont il est aimé et il tremble de l'épouser. Dans un entr'acte, son ami lui propose de le mener dîner et il a des objections contre toutes les maisons qu'on lui nomme. Voilà, ce me semble, plus de matières qu'il n'en faut pour conduire la pièce à la fin du quatrième acte, moment où sa maîtresse lui dit net que si son procès n'est pas terminé et sa fille accordée avant la fin du jour, il faut renoncer à elle.

Au cinquième acte, on trouve le méfiant résigné à tout; il arrange son procès avec sa sœur tout comme on veut; il donne à sa fille l'amant qu'elle préfère sans la moindre objection; il souscrit à son contrat de mariage avec sa maîtresse presque les yeux fermés. Cette conversion si parfaite étonne tout le monde, mais quand tout est consommé, alors, avec une éloquence et une force inouïes, il démontre que de la manière dont on a fini son procès, il en renaîtra d'autres; qu'avec l'époux que sa fille a préféré, il est impossible qu'ils vivent quatre ans ensemble et qu'il fera le supplice de sa femme et elle le sien. La pièce finit et le spectateur s'en va disant : « Ma foi, cet homme pourrait bien avoir raison ».

O le beau sujet dont on ne s'est jamais avisé et comme Votre Majesté Impériale s'en tirerait : l'*Ami de cour!*

(1) Diderot paraît avoir été, à plusieurs reprises, tourmenté du désir de mettre lui-même à la scène ce drame dont le plan intitulé : *le Shérif*, a été ainsi qu'on l'a vu plus haut, publié par M. Assézat (Tome VIII des *Œuvres complètes*).

Un homme qui protège tout le monde et qui s'en moque.

Un homme qui n'apprend la valeur d'une place par un client que pour en disposer en sa propre faveur, ou en faveur d'un grand à qui il veut être agréable.

Un homme qui se fait honneur de tout auprès de la souveraine.

Un homme qui n'aime la fille du ministre que pour approcher plus près du souverain.

Un homme démasqué à cette jeune fille par son père, qui serait tombé dans la disgrâce du souverain.

Un homme qui abandonne le père à son prétendu malheur pour courir après ses places qu'il croit vacantes, et qui laisse la jeune fille dont la main ne peut plus lui servir à rien.

Un homme ami de son rival, qui vient solliciter le prix de ses services et qui en est joué, éconduit, etc.

Un homme qui donne des paroles à tout le monde, bien résolu de n'en tenir aucune.

Un rival honnête qui ne balance pas à s'associer au malheur du ministre, et à le suivre daus son exil, si l'on consent à lui accorder la fille qu'il aime.

Que Votre Majesté Impériale n'ajoutera-t-elle pas à ces traits, elle qui connaît ces gens là bien mieux que moi !

Sa Majesté est faite pour flageller les vices de tous les états.

C'est depuis que j'ai lu sa pièce que je vais vraîment regretter les moments qu'on lui prend depuis trois jusqu'à cinq, et qu'elle emploierait bien mieux à cet utile délassement.

Si Sa Majesté se livrait à ce genre pour lequel elle a un talent très décidé, qu'elle eût la complaisance d'écrire dans ma langue qu'elle sait bien et qu'elle m'honorât assez de son estime et de sa confiance pour me faire passer son ouvrage, certainement je ne lui refuserais pas de revoir de mon mieux les amusements de Tsarkoë-Selo et de faire pour elle ce que je fais toute l'année à Paris, je ne dis pas pour mes amis, mais pour une foule d'indifférents.

J'ai relu la première scène, je me suis trompé, elle est bien et il faut la laisser telle qu'elle est.

La seule chose que j'aurais conçue autrement que Votre Majesté, c'est le caractère de Blanc-bec. Ayant à épouser Christine qui est une jolie enfant, je n'en aurais pas voulu faire une sorte de benêt, parce que cela chagrine et que Christine prend le jeune homme sans trop s'en soucier, ce qui est encore assez chagrinant. C'est presqu'une affaire de tempérament. Mais peut-être vous demandai-je nos mœurs lorsque vous peignez les vôtres. Cependant cela aurait jeté dans l'ouvrage de la douceur qui aurait fait sortir davantage le ridicule des autres personnages et inspiré pour les jeunes gens, un intérêt qui aurait rendu Cagote et ses amies très odieuses, si leur amour avait été secret et très vif.

En offrant à sa bienfaitrice de faire pour elle ce qu'il faisait journellement à Paris pour des indifférents et souvent, selon Grimm, pour des polissons dont il ne savait même pas le nom, Diderot était sincère, tout comme il l'était en proposant d' « arranger un petit théâtre honnête » à l'usage des jeunes filles et des cadets ; il en prenait l'engagement solennel dans un feuillet écrit la veille de son départ de Saint-Pétersbourg ; il le réitérait dans une lettre datée de La Haye (13 septembre 1774) ; l'année suivante, il assurait encore qu'il n'attendrait pas pour se mettre à la tâche « le long âge » de Voltaire. En réalité, rien ne fut commencé et la pédagogie dramatique, — bien démodée aujourd'hui, — attend encore les chefs-d'œuvre qu'il a peut-être rêvés, mais qu'il n'a certainement jamais écrits.

MAURICE TOURNEUX.



SOUVENIRS D'UN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS (1)

LE VICOMTE BOTH DE TAUZIA

(Suite)



Les années qui suivirent 71 furent intéressantes pour nous, par nos relations avec nombre de députés ruraux, amenés de leurs provinces par les élections de l'Assemblée constituante. C'était en somme la fine fleur de ce qui lui restait de bonne race que la France nous avait envoyée là, et notre pays n'a plus revu et ne reverra de sitôt assemblée pareille, tous honnêtes gens, tous hommes de savoir ou de courage, et dès le premier jour, hélas! tous dupés. Par les bruits courants que Clément de Ris nous apportait des parages de l'amiral son beau-frère, par ce qui revenait à Tauzia des causeries de salon des d'Armaillé, et des Rainneville, nous n'étions point des plus mal renseignés sur les racontars parlementaires, voire sur les coulisses amusantes de ce nouveau monde politique, qui, malgré sa probité trop naïve, ne fut pas sans esprit ni sans grâce, et il nous arrivait, comme à tout le monde, notre lot des cancans de la préfecture de Versailles, des dangereuses singeries du premier magistrat de la République et des mesquines ladreries de sa maison. Ces commérages nous coupaient gaiement nos peu graves soucis du Louvre et du Luxembourg, car si à ce moment l'administration du Louvre, trop découverte par les tiraillements de son conservatoire,

(1) Voir *L'Artiste* de 1883 à 1888, *passim*, et plus spécialement de Novembre dernier.

marchait un peu à la débandade, les artistes n'avaient point tant à se plaindre du réveil de l'empressement public vers leurs ateliers, vers les expositions et les ventes de belles collections. M. Thiers, là-bas à Versailles, retenait Buisson près de lui, des soirées entières, pour jaser ou plutôt pour l'entendre jaser d'art et de la philosophie de la peinture en ses écoles diverses ; Ch. Blanc était encore mieux son homme, car celui-ci était plus complaisant que celui-là à son verbiage bourgeois. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, devenait ministre de l'intérieur après le 24 mai, pour un brillant discours sur l'opéra ; les directeurs et protecteurs de Musées de province, les Clapier de Marseille, les La Sicotière d'Alençon, Vinols du Puy, Calemard de Lafayette, ancien rédacteur de l'*Artiste*, foisonnaient dans l'assemblée, où des amateurs de belles œuvres modernes, comme Lambert de Sainte-Croix et Jos. de Rainneville, pouvaient, sur bons renseignements, défendre les intérêts des peintres et des sculpteurs. Quand on feuillete aujourd'hui le *Musée des Souverains*, cette étonnante galerie des constituants d'alors, dessinés d'une maîtresse plume si pénétrante par notre ami le député de l'Aude, on reconnait, même dans la gauche, des têtes de politiciens militants, Gambetta, Schœlcher, Eug. Pelletan, Ed. Charton, Corbon, Arago, Langlois, Waddington, qui pouvaient encore démêler à leurs heures d'impartialité, soit par leur propre goût, soit par leurs affinités de famille, ce que c'était que l'art en France et l'intérêt national dont il était digne. En somme, nous nous plaignions alors de l'indifférence et de l'ignorance de la Chambre ; et nous étions bien ingrats, car oncques ne s'est retrouvé, dans les assemblées suivantes, un groupe aussi nombreux de gens de bonne volonté en telles délicates matières, et il ne nous est plus resté que quelques cerveaux à l'évent, s'échauffant par-ci par-là à contre bon sens, dans leur parti pris étroit, fanatique et saugrenu, de jour en jour plus âpre et plus passionné.

Tauzia n'aimait pas le monde ; il était ennemi de toute gêne et de toute fréquentation banale. Ce n'est pas quand Clément de Ris et moi avions tant de peine jadis à lui faire payer sa dette aux gracieuses invitations de la bonne Princesse, qu'il se serait empressé en courtisan, après 71, dans les salons des nouveaux puissants, et je ne sache pas qu'aucun Président ni Ministre puisse se vanter d'avoir vu sa courbette dans les soirées officielles. Se jugeant, avec raison, par ses sentiments, ses manières, au niveau des plus hauts, il ne se troublait devant aucun, et personne ne lui en imposait.

Les *a parte* dans les coins d'après-dîners politiques, lui montraient tant de médiocrités incolores et fades et impuissantes, qu'il s'en garait comme de la peste, et dans le salon Rainneville, où pourtant il aimait à se rencontrer avec des figures à lui sympathiques, comme les Blin de Bourdon, les Carrayon Latour, les Ravignan, il ne trouvait de vrai égayement qu'à écouter les propos gaulois de ce colosse massif de Batbie, qu'on appelait l'éléphant subtil, et qui fut un temps

notre ministre des Beaux-Arts. La seule maison où il fréquentât avec plaisir et régulièrement et avec un attachement profond, était celle des d'Armaillé où il se sentait comme en famille, et d'où lui venait la première visite au moindre mauvais signe. Mais au temps dont je parle, les sorties du soir ne l'effrayaient pas encore, et, par obligations polies, il fallait bien parfois quitter son cher coin du feu. Chez son ami de Réau, l'ancien capitaine d'artillerie de la campagne d'Italie, mi-Limousin, mi-Bordelais, il rencontrait les parents de celui-ci, M. de Cazenove de Pradines, et le général baron de Polhes qu'il retrouvait plus tard à Rome et pour lequel il s'était pris d'affection. Chez les d'Armaillé, il avait connu les de Broglie et les Ségur, et les Greffulhe et le prince d'Arenberg. D'Armaillé l'avait même par deux fois entraîné à Broglie ; mais la vie de chateau politique, avec ses éloquents regards en arrière vers un passé récent et ses graves prophéties, ne lui disait rien; les courses à travers champs faisaient bien mieux son affaire. Il avait toutefois une certaine disposition à jouir mieux qu'un autre de la belle tenue d'une vieille maison. Ce sauvage de bonne mine et de bon air, et à jolie tête et d'élégante tournure, soigneux d'ailleurs de sa personne, aimait d'instinct l'aristocratie, ses modes, ses hôtels, ses équipages, dont ses yeux droits, d'une portée étonnante, reconnaissaient à distance les livrées et les armoiries, et nul, je l'ai dit, n'était plus au courant des cancans du haut monde, qu'il jugeait avec son verbe salé. Tauzia, avec l'agrément facile et la grâce avenante des gens de son pays, avec le même penchant naturel vers la bonne vie riante, et point bégueule et point empesée, Tauzia était de ceux qui, au fond du cœur et sans bruit, gardent intacte et ferme, et hors portée des discussions des sceptiques, la foi religieuse et politique transmise noblement dans leurs familles de génération en génération, dans le même for de conscience où s'y transmet le sentiment de l'honneur. Il ne faisait point profession à grands cris de ses opinions personnelles, et se rendait compte aussi bien qu'un autre des fautes commises et des occasions perdues ; mais quand vint l'heure de singulière angoisse où disparut brusquement par la mort l'illusion de soixante ans des légitimistes, il put croire, ainsi que beaucoup de son âge, que l'histoire de France venait de s'arrêter, comme s'arrête une horloge dont le grand ressort est brisé, et qu'il n'allait pour longtemps rester, sur les tréteaux de notre pays, qu'une grotesque mascarade, bonne tout au plus à amuser de ses parades, dans un spectacle désormais désintéressé et sans espérance, les rieurs sensés de son espèce. Et de fait, depuis ce jour, je ne l'ai jamais vu se mêler de politique que pour en conspuer les vilains masques, et aussi pour railler les innocents, qui cherchaient à pressentir les solutions de l'avenir.

Quand en janvier 1874, à peine arrivé au Palais-Royal, je proposai à M. de Fourtou la réorganisation de la direction des Musées, je crus sage de lui indiquer, comme directeur, le plus ancien en date des Conservateurs. C'était le seul moyen d'éviter au Ministre les réclamations, les grises mines, les arrière-

pensées des autres conservateurs,et à la maison des discordes nouvelles. M. Reiset était là depuis 25 ans, il savait mieux que personne par où cette maison pouvait pécher surtout en ses dernières années, et sa nomination était une garantie pour tous contre les passe-droits futurs. Pour remplir la place vacante dans sa conservation, je proposai naturellement au Ministre de confier le poste de conservateur des peintures et dessins à M. de Tauzia, conservateur-adjoint de ces mêmes peintures, et voilà comment, par décret du 25 janvier, Tauzia prenait possession du titre et du cabinet de son maître M. Reiset. De ce jour, j'étais tranquille sur le Louvre; car M. Reiset, qu'un autre choix aurait fort troublé, attaché qu'il était du fond des entrailles à son département de la peinture et des dessins, pouvait s'en reposer en paix sur son cher élève, qui ne prendrait nulle résolution d'importance sans se concerter étroitement et respectueusement avec lui. Et c'est ainsi en effet que les choses se passèrent, tant que M. Reiset demeura au Louvre. — Le jour où celui-ci remit à Barbet de Jouy la direction des Musées, Tauzia n'eut point à s'inquiéter; il était sûr de même amitié et de même confiance, un peu plus d'attention toutefois, pour ne point étonner son ami par la trop libre exécution de mouvements ou de classements de cadres, conçus d'accord avec son prédécesseur. C'est sous la direction de Barbet que Tauzia fit l'une de ses tournées par la haute Italie, d'où il écrivit les lettres familières dont nous avons donné ci-dessus quelques extraits. Il y avait planté les jalons de certaines négociations; mais, les écœurantes tracasseries administratives, excitées en arrière par d'impatients et sournois appétits, ne tardèrent pas à harasser les nerfs de Barbet de Jouy, et c'est avec son successeur que Tauzia devait faire aboutir ces belles acquisitions des fresques italiennes qui lui ont fait tant d'honneur.

Mais notre musée ne saurait oublier qu'il doit encore à Tauzia d'autres enrichissements. Le jour où il était devenu l'homme du Louvre, il avait mis en réserve ses préférences italiennes du xve siècle, et n'avait songé qu'à combler dans nos galeries les lacunes des diverses écoles. Comme c'était une manie de se plaindre parmi nos amateurs que l'école anglaise ne fût point convenablement représentée au Louvre, il partait pour Londres, en mai 1881, et rapportait de la vente Bale, à défaut d'un Reynolds d'une conservation suffisante, un excellent portrait par Lawrence de lord Whitworth, le négociateur de la paix d'Amiens. Puis venait le très fin tableau de Jean Steen, « la mauvaise compagnie ». — La direction des Beaux-Arts lui envoyait deux paysages de Rousseau, dont l'un particulièrement admirable; M. Gatteaux léguait son bijou exquis du *Mariage mystique de Sainte-Catherine* par Memling, — Maurice Cottier sa *Bataille des Cimbres* de Decamps et ses Delacroix; les dons pleuvaient trop souvent inégaux, mais le vent était aux dons et aux legs, et le département des dessins se trouvait très privilégié. Madame Timbal, exécutant un vœu de son mari, offrait au Louvre l'adorable première pensée de *La belle iardinière* de Raphaël, l'un des

plus précieux du maître, en même temps que Tauzia acquérait un autre dessin inestimable de la jeunesse de Raphaël, la Vierge tenant l'enfant Jésus et assise sur un trône, entre St. Sébastien et St. Roch. Timbal qui était un acheteur hésitant, bien qu'il aimât les choses de haut goût, avait acquis jadis ce délicieux dessin, pressé par l'admiration de M. Reiset, et avant que ne s'ouvrît à Paris la vente de la collection Vallardi. — Le testament de M. Gatteaux apportait encore au conservateur des dessins, en avril 1881, un lot considérable de 155 dessins, riche en Michel-Ange, en Albert Durer, en Primatice, en italiens de tous les bons siècles, riche surtout en études de son vieil ami M. Ingres, pour le *Romulus*, pour les vitraux de Dreux, pour l'*Homère*, pour l'*Age d'or*, etc., mais les plus précieux morceaux étaient les portraits de famille qu'il tenait de l'intimité du grand Maître.

C'est le 22 octobre 1881, que survint dans la carrière de Tauzia, le pénible et cruel incident, qui, pour créer une fonction de plus, scinda, pendant plus de quatre années, à son détriment, la conservation de la peinture et des dessins. Triste combinaison offensante pour qui n'avait point mérité cet affront, ressenti très vivement et très justement par lui; d'autant que Ronchaud, se laissant aller jusque-là, et sans y être sollicité, aux plus familières confidences, où les confrères de Tauzia n'étaient pas toujours ménagés, ne pouvait se plaindre que celui-ci eût trop mal suivi sa direction. Et Ronchaud, entre nous, n'eut point tant d'agrément de cette vilaine aventure, puisqu'il fut conduit à défaire ce qu'il avait fait et à blesser, en le lâchant sans vergogne, l'ami, l'ancien collègue de l'inspection des Beaux-Arts, qu'il avait cru devoir introduire par un mauvais chemin dans sa nouvelle maison. — La nature ferme et droite de Tauzia, trempée plus solidement encore par cet isolement du Louvre où l'on vivait, Dieu merci, loin des menues intrigues de la bureaucratie, ne s'accommodait ni des biaisants ni des trop complaisants. Sa fierté loyale, peu mêlée à ce monde où il faut parfois faire la part des tiraillements d'humanité et des appétits d'ambition et de pain quotidien, avait en horreur particulière les caractères faux et louches qui se plaisent dans ces sournoiseries et s'y démènent cauteleusement. Sa bonne éducation le faisait bon camarade et bon supérieur, mais respectant les autres, il voulait être respecté. Fidèle avec constance et délicatement attentif à ses amis et à ceux qui l'avaient obligé, il n'admettait point l'ingratitude, encore moins les manœuvres basses, et gardait longue mémoire de ce qui pouvait, en ce sens, atteindre ses amis ou lui-même. — Devant ce coup qui lui était porté là si à l'improviste, et qui le mettait en défiance pour l'avenir, il eut le bon esprit de choisir, entre les deux conservations, celle des dessins, comme mieux à l'abri de toute nouvelle attaque extérieure. Mais, de ce jour, bornant à l'inévitable ses relations avec le directeur dont l'entourage l'offusquait et dont il avait toujours d'instinct, malgré l'attrait de sa causerie, suspecté la franchise, — et nous

étions tous, autour de lui, un peu payés pour cela, — il s'enferma rigoureusement et froidement dans sa fonction diminuée. Le département de la peinture ne lui fut plus de rien. Il se fit stoïquement une loi de ne s'en occuper en aucun cas et s'abstenait même avec bon goût d'en parler, ne songeant désormais qu'à grossir notre collection nationale des dessins. A la fin de 1880, il avait acquis l'un des crayons les plus renommés de M. Ingres, la *famille Lazzerini;* en 83, à la vente Lehmann, il acquérait le délicieux portrait de Mlle Boinnard, et des « études de bras pour la figure d'Antiochus dans le tableau de la Stratonice ». Il lui en vint bien d'autres par le don de la collection Coutan. Ce merveilleux legs Coutan, que nous devons, sur parole seule et en vertu de traditions verbales, et sans une intention écrite, sans l'ombre de testament, au désintéressement absolu et admirable des héritiers, femme, neveux et arrière-neveux de l'ami courtois des plus habiles peintres de son temps, fut annoncé au Ministre par une lettre de Mme Milliet, datée d'Antibes le 12 avril 1883. Tauzia partit aussitôt pour la Provence, chargé par Ronchaud de porter à la famille Milliet-Hauguet-Schubert, les remerciements du musée, puis « d'examiner, selon l'invitation des généreux donateurs, quels objets de la collection conviendraient particulièrement au Louvre. » Et son examen devait comprendre à la fois les tableaux et les dessins. Cette collection Coutan, dont les vrais amateurs de Paris n'avaient jamais perdu le souvenir, et vers laquelle il avait toujours fallu se reporter dès qu'il s'agissait de l'œuvre de M. Ingres, on savait qu'elle était depuis longues années, conservée dans la villa Lucienne à Antibes, et c'est là que Tauzia fit son choix avec la discrétion d'un galant homme, et le discernement du connaisseur qui, chargé des intérêts du Louvre, ne devait, parmi tant de choses excellentes, n'omettre rien d'à jamais regrettable. Cette fleur du panier, deux mois plus tard, nous en jouissions à Paris. Les tableaux, c'était le célèbre *Bonaparte au pont d'Arcole* de Gros, c'étaient deux esquisses de Prud'hon, l'une des *Chapelles Sixtines* d'Ingres, quatre Géricault, deux Bonnington. Quant aux dessins, outre une charmante miniature de M. Coutan par Augustin, c'était encore bien autre fortune : de Prud'hon, *l'Andromaque et Pyrrhus*, et le *premier baiser de l'amour*; et juste ciel! quelle moisson de dessins d'Ingres : *l'apothéose d'Homère*, le *Romulus vainqueur d'Acron*, la *Stratonice*, le *Tu Marcellus eris*, le *Cardinal Bibiéna offrant sa nièce en mariage à Raphaël*, le *Raphaël et la Fornarine*, la *mort de Léonard de Vinci*, le *songe d'Ossian*, *l'odalisque de la galerie Pourtalès*, le *portrait de Mme Devauçay*, le *J. C. donnant les clefs à St-Pierre*, et enfin ce prodigieux bijou de la *Famille Forestier*. — Je ne parle pas des quatre aquarelles de Géricault, des deux paysages de Bonnington, des deux aquarelles de Charlet, des trois Decamps, des deux Delaroche. Il est puéril à moi d'énumérer l'un après l'autre tous ces dessins; mais que l'on songe quelle délicieuse matière de bavardes causeries c'était

pour nous alors, quand il nous était donné de tourner et retourner de telles acquisitions à mesure qu'elles se présentaient.

L'un des derniers legs de dessins que Tauzia ait reçus pour le Louvre, fut, en avril 87, celui de M. Ch. Bellanger : un petit portrait à la plume de Prud'hon par lui-même, et le portrait à la pierre noire rehaussé de blanc, de M[lle] Mayer. M. Bellanger n'était pas un inconnu pour Tauzia, qui trente ans plutôt était allé se présenter à lui de ma part, chargé d'une singulière mission. C'était le temps où j'avais entrepris, pour la *Revue universelle des arts*, une série d'études sur les « artistes étrangers en France » ; après Sergell était venu Roslin, et quand mon siège était fait sur ce dernier, (août et septembre 1856), voilà que je venais d'apprendre que les papiers de famille du peintre suédois se trouvaient déposés par les descendants entre les mains de M. Ch. Bellanger, amateur et possesseur bien connu des plus belles miniatures de Hall et de Fragonard, et l'homme de Paris qui possédait le plus de portraits de la famille Roslin, soit par Hall, soit par Perrin, soit par M[me] Roslin, soit par Roslin lui-même, et que j'avais déjà admirés chez lui. M. Bellanger voulut bien seconder ma curiosité et me mit entre les mains un manuscrit inestimable pour un biographe de Roslin, des « Mémoires historiques ou histoire abrégée et faits intéressants de la vie de M. Roslin », par l'un de ses gendres, M. Barmont. Mais qu'allaient dire les lecteurs de la *Revue universelle* de l'insipide et démesurée phraséologie de M. Barmont? Tauzia était l'homme des documents brefs et nets. Entre les expositions, il n'était pas encore attaché au Louvre et ne lui devait pas son temps. Je lui demandai, me trouvant tiraillé d'autre part, de me rendre le grave service de me réduire en quelques pages la volumineuse et trop expansive apologie du peintre par son gendre. Il le fit avec sa précision ordinaire, et n'omit pas une date, pas un portrait, pas un déplacement qui put être de quelque utilité pour la pleine connaissance de l'artiste. Il eut, au cours de ce patient dépouillement, l'occasion de retourner maintes fois chez M. Bellanger, dont il appréciait la civilité courtoise, et quand, de mon côté, je publiai dans la *Revue universelle* (tome V, mai 1857), le résumé qui avait donné tant de souci à mon ami, il me parut trop juste de faire connaître au lecteur ce que lui et moi devions à M. de Tauzia, pour la corvée de ce précieux supplément. C'est, je crois bien, la première fois que le nom de Tauzia ait occupé la presse, et j'ai tout lieu de penser que ce silence de la renommée n'avait point jusque là troublé son sommeil, — ni alors, ni jamais.

Ne pensons plus hélas ! à ces beaux lots venus gratuitement au Louvre et rappelons à la hâte les deux cents dessins de Carpeaux offerts par le prince Stirbey, les préparations d'Augustin offertes par le journal l'*Art*, qui avait déjà donné un groupe de peintures anglaises, les deux aquarelles de Géricault, offertes par M. Lehoux, un ami du peintre, et père lui-même de ce P. Lehoux qui obtint, le premier, mon « prix du salon ».

Tout cela, je le répète, c'était des dons et des legs. Trois occasions s'offrirent au conservateur des dessins de montrer ce qu'il savait happer au vol, malgré la misère de nos budgets, quand une bonne rencontre se présentait à lui. En avril 1882, Tauzia put acquérir de M. le chanoine Gallet, à Versailles, trente charmants feuillets de Liotard, dessinés aux trois crayons, à la mode de Watteau. Plusieurs portent la date de 1738, qui est celle de son voyage dans le Levant, d'où ce fantasque rapporta le surnom du « peintre Turc », et aussi ce fameux bonnet arménien sous lequel il s'est peint aux *Offices* : curieux et fins portraits de consuls et de pachas; mais les plus grasses de ces jolies sanguines et par où il se rapproche le plus de nos meilleurs Français de ce temps-là, ce sont des études de femmes ou jeunes filles dans leurs élégants costumes populaires de Constantinople, de Smyrne, de Paros ou de Chio. — Quelques mois après, Tauzia mettait la main sur un autre lot, d'une négociation plus délicate et plus difficile : il s'agissait des Dumonstier du baron de Schwiter, et M. de Schwiter savait mieux que personne le prix et la valeur historique de ses dessins, bien qu'il les eût jadis acquis à bon compte, chez un fripier de Nancy, à vingt sous pièce. Mais pour nous l'intérêt était grand de développer au Louvre la série de ces « crayons », art si particulièrement français, et dont M. Reiset avait rempli avec tant de goût l'une des salles de son musée, quand il n'avait encore sous la main que quelques feuilles de l'ancien fond royal et quelques autres acquises de M. Niel, par qui fut remis en faveur ce procédé spécial fin, léger et charmant de la portraiture française, reflétant cent ans de notre histoire, depuis les Janet jusqu'au dernier des Dumonstier. Tauzia nous offrit là d'un seul coup, du meilleur temps de Daniel Dumonstier, les figures les plus curieuses du commencement du XVIIe siècle : la duchesse de Longueville, en sa plus souriante jeunesse, (le crayon du duc de Longueville appartenait déjà au Louvre pour avoir été cédé par le baron Schwiter à son ami Sauvageot), Marie de Gonzague, reine de Pologne, la duchesse de la Trémoille, la marquise de Sablé, Mme de Puisieux, le maréchal de la Force, le fameux comte de Bouteville, le duc de Sully, Mlle de Sully, et de Thou, et Duvergier de Hauranne, et le Maréchal d'Ancre, et Fra Paolo Sarpi, et l'évêque d'Albi, et le prince de Phalsbourg, et tout ce qui avait fait figure et avait traversé l'atelier de l'artiste au moment où la mode des crayons français battait son plein. — Quand Tauzia rentré dans la plénitude de ses fonctions, mais déjà plus atteint qu'il ne croyait au fond de sa santé, songeait aux acquisitions les plus prochaines qu'il pourrait tenter pour le Louvre, sa pensée s'arrêtait volontiers sur le tableau célèbre de Jean Cousin *l'Eva prima Pandora.* Il tournait autour de cette idée, ne sachant par où entamer la négociation que l'on disait assez difficile par les exigences outrées du possesseur; mais l'œuvre, par sa notoriété dans l'histoire de l'école française, lui semblait digne d'être introduite au Louvre. Il eut tout au moins, dans ses derniers mois, le

plaisir de saluer l'entrée dans notre musée de l'œuvre exquise et vraiment Corrégienne de Prud'hon, *l'Enlèvement de Psyché par Zéphire*, don magnifique de Mme la duchesse de Sommariva. M. de Sommariva avait acquis cette merveille au salon de 1808. — Puis aussi, le maître tableau de Dumont le Romain, représentant la famille de la nourrice de Louis XV, peinture qu'il connaissait de vieille date, et qui pouvait, par son éclat et son importance, aider à relever la triste moyenne de notre salle du XVIIIe siècle. — Enfin il plaça lui-même, à l'extrémité de la seconde galerie française, les *Romains de la décadence* de Couture, que le Luxembourg venait de renvoyer au Louvre.

Je gardais pour la bonne bouche ce volume de 82 dessins par Jacopo Bellini, qui s'en vint en juillet 1884, du fond d'un château de la Guyenne, faire pendant au Louvre au fameux volume des dessins de Léonard et de Pisanello, acquis en 1856 de la maison Vallardi. L'acquisition de cette inestimable série de compositions du père de Gentile et de Giovanni Bellini et du beau-père de Mantegna, fit grand bruit dans le monde des amateurs, et l'on s'empressa de toutes parts à la feuilleter et à l'étudier. Ronchaud, sollicité par les Braun de leur laisser photographier la série des Bellini, et préoccupé d'imiter les Allemands dans leurs publications du musée de Berlin, insista auprès de Tauzia pour qu'il lui écrivît le texte historique et descriptif des 82 dessins qui serait joint aux photographies et dont les Braun paieraient les frais, mais jamais Tauzia n'y voulut consentir; ses travaux appartenaient au Louvre; il n'entendrait jamais se faire l'homme d'une maison de photographes. Et en effet sa description des Bellini, il en a fermement réservé la primeur à son dernier catalogue, où la prendra qui voudra. — Ah! dame, il ne fallait pas demander à Tauzia de favoriser au Louvre ce qu'on pourrait y appeler les idées nouvelles. S'est-il assez moqué de l'école du Louvre et de la prétention de ses fondateurs d'y faire enseigner le goût et la pénétration des chefs-d'œuvre à des apprentis conservateurs, au moyen de belles phrases redondantes et inutiles, et d'une compétence que pour d'aucuns il préjugeait douteuse, renvoyant d'ailleurs, soit à la bibliothèque nationale, soit au collège de France, les cours de pure archéologie. — Quant à l'idée sans cesse renouvelée des catalogues populaires et de la démocratisation des musées, elle lui répugnait visiblement, comme rabaissant son Louvre, et il ne voulut jamais s'y prêter de sa personne. — Si nous causions entre nous de la glorification des arts décoratifs, et du grand bruit tapageur qu'on en a mené, et de la sorte de prédominance qu'on leur a donnée dans l'éducation du goût public, il riait sans miséricorde de ce qu'il regardait comme la turlutaine enfantine de notre temps et nous eût volontiers traités d'inférieurs ou de dépravés exploités par des politiques. Que voulez-vous? les plus intelligents peuvent manquer d'un sens, et pourtant celui-ci appréciait mieux que personne un beau meuble ou un beau bronze, une belle plaquette ou une belle médaille; le mal c'est qu'il n'y voyait que le beau, sans

égard pour l'esthéticien ou le journaliste qui l'exploitent. — Mais ce qui avait, par-dessus tout, le don de l'horripiler, et sa désolation était de chaque jour et à tout propos, c'était de voir les photographes installés en maîtres dans le Louvre; pour lui c'étaient les marchands dans le temple. Il n'admettait pas que le Directeur pût lier par des traités le bon air et la liberté de la maison et laissât se glisser dans les galeries l'apparence du mercantilisme. Il était d'une école et d'une génération, pénétrées jusqu'aux moelles d'un certain respect maniaque qui n'eût jamais permis une telle profanation de ce temple. Je me souviens comme il me reçut le jour où je lui racontai que M. de Ronchaud m'ayant fait l'honneur de me consulter sur le projet de traité déjà formulé, d'accord avec la maison Braun, j'avais cru devoir lui conseiller de garantir du moins l'intérêt du Louvre en exigeant que les clichés de chaque œuvre reproduite appartinssent de droit à bref délai aux musées nationaux, pour y constituer un fonds parallèle et complémentaire à notre chalcographie. — Ne vous vantez pas de votre belle idée, me répondit Tauzia d'une humeur de dogue. Le Directeur l'a adoptée; mais son parti était tellement pris qu'il s'est laissé duper comme à plaisir. Savez-vous à quelle date les photographes ont fait renvoyer la remise de leurs clichés? à trente ans, et dans trente ans que vaudra un cliché actuel, quand leurs procédés se renouvellent chaque jour? Et pendant ce temps, les voilà maîtres chez nous, maîtres de nos tableaux, maîtres de nos dessins, maîtres de nos gardiens. Ils déshonorent le Louvre. — Il était inconsolable. Le Louvre, le Louvre, le public ne se doute guère du fanatisme qu'il inspire à ceux qui ont eu l'honneur, durant quelques années, d'être ses serviteurs. Je me souviens que jadis, pendant nos très courtes vacances, dès que nous nous en sentions éloignés de quelques heures, il nous semblait qu'il devait s'y passer les accidents les plus graves, et qu'au retour nous y trouverions toute la maison renversée; à notre rentrée, il fallait bien nous avouer que rien n'avait bougé dans l'immuable palais : ce n'est pas nous qui manquions au Louvre, c'est le Louvre qui nous manquait. Quand Barbet de Jouy sortit du Louvre, il se jura de n'y remettre jamais les pieds; mais il ne put se défendre de se loger de l'autre côté de la Seine, juste en face de son cher palais; son premier regard du matin était pour le Louvre, son dernier salut du soir encore pour lui; il pouvait croire qu'en cas de nouvelle alarme, il serait encore le premier à courir au secours de ces galeries qui lui appartenaient bien quelque peu. — Tauzia de même, pendant trente ans, n'a guère perdu le Louvre de vue, tant sa présence y fut, sans effort, exacte et quotidienne, tant il s'était abandonné tout entier à la maison, et à ce qui l'y pouvait réclamer, tant il se consacra jalousement à elle par ses études, et ses classements de tableaux et de dessins, et ses travaux de catalogues. Il appartenait au Louvre, il ne se souciait que du Louvre; le reste semblait ne le regarder point; cette régularité était pour lui comme une sorte de point d'honneur. Il n'y vit jamais l'occasion de se faire

valoir lui-même autour de sa fonction. Par delà de ce qu'il estimait avec raison devoir par probité à son titre, il repoussait avec de beaux cris et de beaux rires, toute offre d'élucubration qui eût pu mettre, hors du musée, son savoir et son nom en évidence. Ce n'est pas lui qu'on eût vu se livrant, au détriment du Louvre, à une publication de gloriole personnelle; il eût été le dernier à accepter de se dépenser en articles de journaux ou de revues. Quant à nos pauvres sociétés savantes, des grandes et des petites, s'en est-il hélas! assez moqué? Décidément les choses de vanité n'étaient point son lot.

La vanité de Tauzia, c'est un bourgeon qui décidément avait toujours manqué à son épiderme, et qu'on ne put jamais y faire florir. A voir de quel œil il regardait nos petites agitations et ambitions du monde administratif, il semblait qu'elles lui parussent indignes d'un homme comme il faut. Et ce qu'on appelait en 48 les hochets de la vanité ne le touchaient pas autrement. Dès juillet 1868, M. de Nieuwerkerke l'avait proposé pour la Légion d'honneur; le surintendant était revenu, depuis, deux ou trois fois à la charge, sans plus de succès auprès du maréchal, débordé sans doute par les solliciteurs. Ce n'est que près de dix ans après, en décembre 1877, que je pus obtenir pour lui cette croix si bien méritée et qui, par mon estime pour l'homme, m'avait fait tant de plaisir; encore avait-il fallu recourir à la réserve de l'excellent Grand Chancelier, le général Vinoy, de qui d'Armaillé avait été l'officier d'ordonnance Le général me savait gré de ce que j'avais fait pour la décoration du Palais de la Grande Chancellerie, et plus d'une fois il vint en aide à ma détresse quand il s'agissait de croix pour les peintres que j'avais employés à ces travaux. Cette fois encore, bien que je n'eusse rien à prétendre sur le fonds de la Légion d'honneur, il céda quand je lui énumérai les titres de l'homme, qui se trouvait par bonne chance, ami de son ami. Tauzia avait été tellement obsédé des propositions inutiles du surintendant, qu'il n'en voulait plus entendre parler; et je fis bien de taire mes démarches jusqu'après la signature du Président, car je crois bien qu'il m'eût signifié de ne plus me mêler de telle affaire, où il ne vit qu'une bonne accolade à échanger avec un ami. Mais quand je m'avisai de lui envoyer les palmes d'académie, que je ne pouvais m'empêcher de lui faire expédier pour l'appareiller à ses confrères et à mes chefs de bureau ou des services extérieurs, je crois, Dieu me damne, qu'il me fit l'affront d'en donner le ruban au pauvre Michelot, le monteur des dessins du Louvre en ce temps-là. — On lui a de même subrepticement glissé dans ses derniers mois une croix autrichienne, et il en faisait gorges chaudes. Bien que je me pique de n'avoir pas été trop friand de décorations, durant ma carrière administrative, où il faut user en certains cas pareils d'une certaine résistance, je dois avouer que je n'ai pas encore été de cette force-là.

M. Reiset n'avait pas eu à apprendre à Tauzia la noble et harmonieuse symétrie de tableaux qu'il faut pour la décoration d'une salle et comment

on compose un panneau. L'élève, depuis qu'il avait passé par les expositions, aurait presque pu, pour la rapidité de la conception et de la mise en branle, en remontrer au maître qui, pourtant, n'était pas facile à se satisfaire lui-même avec son œil méticuleux et son goût raffiné des belles ordonnances. En tout cas Tauzia lui porta bon aide, partout où il y eut, durant quinze ans, un cadre à placer dans l'installation des salles françaises et de la galerie Lacaze, et la galerie des Sept-Mètres, et les salles des dessins, et les remaniements de la Grande Galerie; car M. Reiset dans ses remue-ménages, n'aimant point à travailler seul, ne savait se passer de son lieutenant; on peut dire que les salles de M. Reiset furent des chef-d'œuvres d'arrangement, et par estime de la besogne bien faite autant que par respect pour son maître, Tauzia, devenu conservateur, se garda toujours d'y toucher le moins possible. Cependant il y fut parfois obligé, le jour par exemple, où il dut prendre le parti de rentrer dans la galerie française du xvii[e] siècle, les batailles d'Alexandre de Le Brun, restées longtemps dans le pavillon Denon. Certes la disposition première, trouvée pour cette salle par M. Reiset, était déjà superbe, et les points principaux n'en ont point bougé. C'était dès lors une glorification admirable de notre école française en son époque la plus saine et la plus florissante, la plus vraiment maîtresse, avec son jeu alterné de Poussin, de Claude, de Lesueur, entremêlés de Le Nain, de Valentin, de S. Vouet, de Le Brun, de Séb. Bourdon, de Jouvenet et d'H. Rigaud. Mais l'introduction de ces Batailles d'Alexandre avec leur tonalité rousse et sombre et leur grande allure monumentale, et je ne sais quels autres menus mouvements dans le groupement des toiles, ont donné à cette salle une unité, une cohésion et une vigueur, qui y font éclater, mieux encore que dans l'étonnante salle des Sept-Cheminées, et avec des titres plus sérieux, l'apothéose du génie français.

Quand Tauzia eut à remanier l'autre galerie voisine, celle du xviii[e] siècle, il se trouva fort empêché. Nous-mêmes, quand nous traversons aujourd'hui cette galerie, notre cœur ne se soulève-t-il pas quelque peu? Est-ce donc là tout ce que Louis XV et la Pompadour et M. de Marigny ont recueilli de plus excellent dans les *salons* d'un siècle pour représenter leur époque? Il y avait là autrefois un tableau qui à lui seul était un art et un bouquet de peinture, et voilà que l'*Embarquement pour Cythère* est parti pour le salon carré. Le reste n'est que misère et néant; il m'est avis que si je voulais trouver au Louvre le xviii[e] siècle, je m'en irais chercher du côté de la galerie Lacaze. Je ne sais si à la place de Tauzia, ne me voyant dans les mains qu'un joli petit Boucher, un amusant Vanloo, trois ou quatre Chardin, autant de Greuze et d'Oudry, et deux ou trois coquets portraits, je n'aurais pas demandé à condamner cette vaste salle, pour cause d'indignité nationale, jusqu'à ce qu'on m'eût fourni des œuvres capables d'y faire illusion à l'Europe sur la vanité de cette période

fameuse dans l'histoire du goût français. Et encore pourquoi n'aurions nous pas le courage de crier de suite tout haut et tout franc :

« Assez, assez du xviiie siècle; assez de cette faisanderie. Le xviiie siècle nous a amollis, il nous a gâtés, il nous a pourris, et finalement il nous a tués. J'entends qu'il a amolli et pourri ceux de son temps, et qu'il a suffi à quelques amateurs d'en reglisser le ferment dans notre goût, dans notre art national, pour nous gâter et nous décomposer à notre tour. Ah! qu'ils avaient raison, David et la forte légion de ses élèves de le honnir, de le maudire et de le proscrire avec haine et sans pitié et du plus haut de leur dédain; et qu'il est vraiment temps de nous débarbouiller à notre tour de cette farine, de cette poudre de riz empoisonnée! l'occasion est excellente. La démonstration crie de soi. Elle est venue d'un hasard bien simple, d'un remaniement de tableaux au Louvre, de la réouverture d'une galerie. Comment, c'est-là ce xviiie siècle, que les Goncourt et les Marcille et les Walferdin, et tous nos amateurs depuis trente ans! ceux dans lesquels nous avions le plus de confiance, nous ont représenté comme la seule école française, comme la date d'apogée du vrai génie français. Le voilà donc, dans sa galerie faisant suite à celle du xviie siècle, le siècle vigoureux, aux robustes épaules, l'époque où, d'un bout à l'autre, tous les maîtres, même les tendres, furent des mâles. Le voilà, s'appuyant maintenant sur cette autre galerie monumentale, celle du xixe siècle, où les nobles génies qui s'appellent David, Prud'hon, Ingres, Delacroix, même les Gros et les Gérard et les Corot, et les Rousseau, sont là pour lui montrer ce que c'est que la poésie et la grandeur et le respect de l'art. Ah! pauvre xviiie siècle, quelle mine piteuse et méritée tu fais entre ces deux fières séries! »

Mais peut-être cette amère et trop juste impression tient-elle en partie à la façon dont on a compris, dès l'origine, la représentation au Louvre du xviiie siècle. Jamais on n'eût dû songer à le montrer dans une nef démesurée, aux voussures toutes nues, sous la forme d'insipides et fades tableaux académiques, qu'il n'a jamais été dans son génie de concevoir ni de peindre, et dont pour son malheur il a eu l'ambition et la manie. Le xviiie siècle, il sait du bout de la brosse esquisser un panneau; mais ce panneau fût-il de Boucher ou de Natoire, il faut le laisser fixé au mur où on l'a chantourné au milieu des rinceaux dorés, et où il fait corps avec les glaces et les tapisseries aux tons doux, et les meubles rocailles, et les longs rideaux aux draperies flottantes; au Louvre, dans les vagues espaces d'une sèche et sévère galerie, jamais. Renvoyez les Desportes et les Oudry aux pavillons de chasse de nos anciens rois; renfermez dans notre musée une vingtaine de petites toiles en deux chambrettes coquettes et basses, et vous aurez sauvé, pour ce que nous possédons du xviiie siècle et à son honneur, tout ce qu'on en doit sauver. Si je vous avais ainsi parlé, Tauzia, m'auriez-vous fortement contredit?

Par contre, elle appartient bien en propre à Tauzia, cette ancienne grande salle des États, jadis aménagée par Lefuel pour l'ouverture des chambres au temps de l'empire, et transformée récemment par l'architecte Guillaume en un hall immense destiné aux tableaux des peintres les plus illustres de notre siècle, depuis David jusqu'au pauvre H. Regnault. Il y avait assez longtemps qu'on se lamentait sur l'exil, dangereux, ajoutait-on, au second étage du Louvre, de ces maîtresses toiles revenues du Luxembourg, dont ils firent, de mon temps, l'honneur, et qu'on ne savait par quel escalier atteindre à la suite du musée de marine. On avait bien autrefois pensé à dérouler sur les hautes parois de la salle des États, les grandes toiles des *Mais* de Notre-Dame, déposées au Louvre par Viollet-le-Duc lors de la restauration des chapelles de la Cathédrale, et qui formaient, en effet, à elles seules tout un chapitre fort intéressant de l'histoire de la peinture française. On y renonça avec raison, le jour où l'on sentit que, malgré son immensité, la salle suffirait à peine à contenir les chefs-d'œuvre les plus populaires du dernier demi-siècle; et Tauzia rentrant de l'une de ses vacances de santé, pendant lesquelles il raffermissait pour un temps ses forces au milieu de ses chers rosiers de Parempuyre, improvisa rapidement et quasi sans hésiter, ce magnifique arrangement que nous voyons aujourd'hui, et dont il avait sans doute ruminé quelque chose là-bas en tournant dans ses plates-bandes fleuries. Mais aussi quels matériaux superbes : pour faire face au *Ciel d'Homère* de M. Ingres, les *Croisés à Constantinople* de Delacroix; pour s'équilibrer auprès des deux portes, donnant, l'une sur la grande galerie, l'autre sur la salle des portraits d'artistes, le *Massacre de Chio*, du même Delacroix, en pendant de la *Naissance d'Henri IV* de Deveria, et la *Mort d'Élisabeth* de Delaroche, en pendant du *Raphaël au Vatican* d'Horace Vernet; sur l'un des pans coupés la *Barque du Dante* surmontée du *Christ donnant les clefs à saint Pierre*, et la *Barque de Don Juan* sous la *Judith;* sur les pans coupés de l'autre bout les deux Léopold Robert; enfin sur les deux grandes murailles, s'alternant et encadrés par les meilleurs paysages de Corot, de P. Huet, d'Aligny, de Marilhat, de Th. Rousseau, de Troyon, de Courbet, les merveilles que chacun sait : la *Baigneuse* et le *Cherubini* et *Roger et Angélique*, et les portraits de M. Ingres, la *Joséphine* de Prud'hon, le *Bonaparte à Arcole* de Gros, *Mme Regnault de Saint-Jean d'Angély* de Gérard, la *Barrière de Clichy* d'Hor. Vernet, et la *Chasse à Ville-d'Avray* de Carle son père, le *Salon de 1824* de Heim, les *Femmes Souliotes* et le *Saint Augustin* de Scheffer, les *Femmes d'Alger* et la *Noce juive* de Delacroix, le *Prim* et la *Mme de Barck* d'Henri Regnault, et j'en oublie et d'excellents.

On retrouve dans les hauteurs de cette salle monumentale quelques tableaux de David (*Les Horaces* et *les fils de Brutus*), d'autres de Gérard et de Gros, le *Christ en croix* de Prud'hon, le *Vœu à la Madone* de Schnetz, la *Prise de*

Jérusalem de Heim, qui reportent naturellement la pensée vers cette autre salle des Sept-Cheminées, si glorieuse pour le commencement de notre siècle, et l'on se demande s'il n'est pas heureux que ces deux salons d'un si grand aspect et dont l'un est la stricte continuation historique de l'autre, se trouvent séparés dans le Louvre par quelque distance. Le salon des Sept-Cheminées offre dans l'ensemble de ses fortes œuvres, même en celles qui cherchent la grâce, un tel caractère d'unité grandiose, austère, mâle, héroïque, convaincue et comme inflexible en ses principes d'étude et de haute ambition morale, que la salle des États s'en trouverait peut-être diminuée par un trop proche voisinage. Ce n'est pas qu'on ne puisse reconnaître en celle-ci des dons de plus séduisante variété, de poésie plus intime et peut-être plus élancée vers des régions plus hautes, une distinction plus raffinée dans la recherche du sentiment et aussi de la pratique, palette plus éclatante et dessin plus subtil, puis encore quelque chose de nouveau et qui n'est point dans l'autre, et qui s'appelle Corot, Delaberge, P. Huet et Rousseau. Mais pourtant on se prend à regretter je ne sais quoi, comme un affaissement dans la santé robuste de notre génie, et l'on songe malgré soi au mot de Gambetta : les temps héroïques sont passés !

Les fonctions d'un conservateur ont trois parts qui s'engrènent : acquérir, exposer, cataloguer ; et cataloguer n'était point, dans son métier, ce qui plaisait le plus à Tauzia ; mais il était homme de devoir, et nul n'a été plus exact à fournir au public l'explication des œuvres qu'il avait placées sous ses yeux.

Dès qu'il est nommé conservateur, en 74, il fait transporter au palais de Compiègne et dispose dans les salles de ce palais, qui venaient d'être mises à sa disposition par le ministre des Beaux-Arts, cent quatre-vingt-neuf tableaux des diverses écoles, dont cent vingt-deux français, parmi lesquels toute la série des Don Quichotte par Coypel et Natoire; et aussitôt il en écrit les fiches et en livre le catalogue. C'est, que je sache, la première œuvre littéraire de cet homme qui n'écrit point par vanité. Plus tard, il remplira de même une galerie de Fontainebleau d'une série assez nombreuse de peintures diverses, et par intérêt pour le jeune attaché de sa conservation, il lui confiera le soin de rédiger ce catalogue nouveau. Dans ce lot de Fontainebleau, Tauzia, s'il m'en souvient, a fait entrer le plus qu'il a pu de ces tableaux secondaires des maîtresses écoles, pouvant intéresser la série chronologique du Louvre, et qu'il craint de voir disséminer sans retour par les sollicitations exigeantes des politiques qui s'adressent toujours impitoyablement aux fameux greniers du Louvre.

Autre besogne et de plus grave importance. Il fallut bien aborder la grosse question et très chatouilleuse de la refonte générale des catalogues de la peinture au Louvre. Ils en étaient restés, depuis 1864, à la dernière édition du travail de Villot. Nombre de tableaux nouveaux avaient été acquis au cours de ces douze années; ceux du musée Napoléon III (collection Campana) avaient

été fondus dans les galeries italiennes; d'autres avaient été retirés de la grande galerie pour aller décorer les anciennes résidences. Un numérotage général était devenu indispensable; et les biographies elles-mêmes des artistes, œuvre propre et remarquable de Villot, avaient à subir bien des corrections, par suite des documents retrouvés depuis lors à Florence et dans toutes les archives; les temps avaient marché; l'érudition moderne avait complété ses fouilles obstinées; on n'en était plus aux dates et aux attributions fondées sur les témoignages de Vasari et de Lanzi, ou des historiens anecdotiers du XVIIIe siècle; il fallait bien s'en référer maintenant aux trouvailles concentrées dans la *nouvelle Histoire de la peinture en Italie* de Crowe et Cavalcaselle et dans le *Cicerone en Italie* de Burckardt, annoté par Von Zahn, Dr Bode, Otto Mundler et Frizzoni. Tauzia lui-même le reconnaissait tout haut. Il pensa toutefois qu'il serait inutile et de mauvais goût de s'approprier purement, en y changeant quelques dates, les laborieuses notices de son prédécesseur. Le travail de Villot avait acquis, avec justice, par l'excellence de son cadre, une autorité européenne; Tauzia entreprit non de le refaire, mais de le compléter; il ouvrit son livret par un « résumé historique de la formation des diverses écoles de peinture en Italie », après quoi il jugea suffisant de formuler en tête de l'œuvre de chaque maître, — avec une biographie très succinte et rectifiée, s'il y avait lieu, — la caractéristique du talent du peintre et d'énumérer les principaux et incontestables ouvrages qui avaient fait sa renommée, et que les curieux pouvaient retrouver dans les monuments publics et les musées de sa patrie et de l'Europe. Faire bref et exact, et dans des livrets plus portatifs, si possible, c'était à quoi il visait, et deux années lui suffirent pour l'exécution de cette « première partie », la *Notice* des *écoles d'Italie et d'Espagne*. Elle était finie en 76; elle fut livrée au public dès le commencement de 77. Et aussitôt le conservateur pensa à s'attaquer à la partie flamande, hollandaise et allemande.

Mais là, plus encore que dans la partie italienne, qui lui était d'ailleurs plus familière, les documents nouveaux foisonnaient, redressant et complétant le texte de Villot, et il fallait à Tauzia le loisir de les rassembler et de les éclaircir. Entre temps, il crut devoir ne point laisser chômer son bien-aimé département des dessins, qui réclamait bien aussi un supplément au catalogue de M. Reiset, et voilà Tauzia publiant en 1879, sa première « notice supplémentaire des dessins, cartons, etc., exposés depuis 1869, dans les salles du premier étage, au Musée national du Louvre ». — « Je n'ai pas cru, déclarait-il tout d'abord, parlant des deux volumes de M. Reiset, qu'il m'appartint de modifier un ouvrage aussi parfait que le sien, en y intercalant un supplément de quatre cents dessins; aussi leur ai-je consacré un catalogue spécial ». — Parmi ces quatre cents dessins, où figuraient quantité de feuilles admirables de Prud'hon, d'Ingres, de Delacroix, et les séries si intéressantes des portraits de M. Heim,

et un beau don d'écoles diverses offert par M. Gatteaux, le plus grand nombre se composait de dessins d'ornement, remplissant les meubles à écrans de deux salles, et qui étaient vivement réclamés par la curiosité, très favorisée dans ces derniers temps, des dessinateurs ornemanistes ; et Tauzia qui les avait empruntés à notre vieux fonds du Louvre, ne manquait pas, pour la paix de sa conscience, d'apprendre à ses lecteurs que « la description technique de ces études et de ces projets d'architecture lui avait été facilitée par le concours de M. A. Armand, dont les amateurs connaissent tous la compétence et le goût. »

J'ai raconté, en parlant de M. de la Salle, la respectueuse et fidèle affection qui conduisait souvent chez lui Tauzia, et quelle part notre ami avait prise aux dernières dispositions du généreux amateur, le jour où celui-ci nous dictait l'inventaire des trois cents dessins qu'il voulait donner au Louvre, enfin de quels soins pieux il fit preuve pour l'exposition et le catalogue de ce legs magnifique. Ce catalogue fut publié en août 1881 ; et il est l'un de ceux où Tauzia, malgré sa sobriété ordinaire, ait introduit le plus de recherches et de dissertations personnelles. C'est là que l'on trouve son étude très développée et nourrie sur les dessins du Pisanello, une autre sur Ercole Grandi, celle qu'il reprendra et amplifiera plus tard sur Jacopo Bellini, et d'autres plus succinctes et très précieuses sur Mariotto Albertinelli, Fra Beato, Gozzoli, Lorenzetti, Andrea Mantegna, Pollajuollo, sujet d'une autre étude très étendue dans son dernier catalogue, celui de 88 ; et je ne parle pas de toutes ses notes aux dessins du Poussin ; et la tentation avait été grande pour lui de trouver place dans le catalogue de M. de la Salle, à propos de la description des trois dessins de Rubens d'après des peintres italiens, pour un chapitre à coup sûr intéressant, sur les très nombreux dessins de ce grand maître, crayonnés d'après les œuvres les plus fameuses qu'il rencontrait en Italie, ou même originaux d'anciens artistes italiens retouchés librement par lui.

Tauzia n'avait prévu que trop sûrement le tort inévitable que devait faire aux donations futures l'installation dans deux corridors mesquins et étroits du magnifique legs de M. de La Salle. Il garda toujours rancune au Directeur des Musées de n'avoir pas su lui attribuer une salle plus digne et plus abordable. Je retrouve encore un écho de cet amer regret dans la lettre, la dernière que j'aie reçue de lui, et qu'il m'adressait à Royat, le 7 juillet 88, douze jours avant sa mort : « Voici une nouvelle qui est faite pour vous intéresser, mon cher ami ; M. Armand qui est mort, comme vous le savez, avait, dit-on, l'intention de laisser au Louvre sa collection de dessins. Aussi a-t-on été fort étonné dans la maison, à l'exception de votre serviteur, que le testament ne soufflât pas mot du Louvre. C'est Valton qui est légataire universel..., il a tous les objets d'art, à l'exception des photographies qui viennent à la Bibliothèque ; la Société de gravure a un legs... Dreyfus hérite d'un très beau bronze du xve siècle. Je

ne connais pas tous les détails, n'ayant pas encore vu Valton. — Tout ce que je sais, c'est que M. Armand avait été très froissé de l'emplacement qu'on avait choisi pour la collection de La Salle; de plus, les projets de disséminer les tableaux Lacaze (il veut parler de ce déplorable rêve de Castagnary de cueillir dans toutes les salles les tableaux français du Louvre, pour les substituer, dans la grande Galerie, aux chefs-d'œuvre italiens et flamands), l'avaient aussi choqué. Est-ce à cela qu'il faut attribuer cette mauvaise humeur pour le Louvre?... »

1881; Tauzia était en règle avec le département des dessins; il allait reprendre sa tâche du catalogue de la peinture flamande, hollandaise et allemande, et en avait déjà rassemblé un assez beau dossier. Ce fut justement l'heure que choisit Ronchaud, pour scinder en deux la conservation de la peinture et des dessins, et offrir l'une des deux parts à son ancien collègue de l'inspection des Beaux-Arts, Anat. Gruyer. J'ai dit comment Tauzia, mortifié à bon droit par un tel procédé et mis en légitime défiance pour la sécurité de son avenir, insista pour se tenir coi dans la garde des dessins, et comment la peinture échut à Gruyer. Aussitôt les paquets de fiches flamandes et allemandes sur lesquelles Tauzia commençait déjà à consulter les souvenirs de voyage de ses amis, en contrôle de ses propres carnets, embryon d'un travail qu'on le jugeait indigne de poursuivre, disparurent, sans un mot et comme par enchantement, au fonds du tiroir de celui qu'on venait de blesser si cruellement et au si grand dam du Louvre et depuis lors, je l'avoue, je n'en ai plus oncques entendu parler.

On a vu plus haut quelles acquisitions occupèrent pour le conservateur des dessins, les années qui suivirent, et quel soin un peu hautain et assez motivé il prit de se tenir désormais à l'écart des affaires qui jadis relevaient de lui.

Si au conservatoire, dont il évitait tant qu'il pouvait les séances, il entendait forcément parler de la peinture, il restait obstinément muet sur ce chapitre et se réservait pour son cabinet et la spécialité où on l'avait enfermé. Tauzia n'était pas né fonctionnaire, il était bien trop indépendant pour cela, et la passion de l'ordre dans les paperasses et les discussions administratives ne furent jamais son fait. Son tact excellait dans l'arrangement bien équilibré d'une salle ou d'une galerie, mais il avait horreur de la plume et des classements méthodiques de bureau. Il fut, par son goût délicat, et la pénétration de ses yeux, et la mémoire excellente des choses vues et notées, au cours de ses voyages, dans les collections publiques et privées, et par sa continuation profitable des traditions et des leçons de M. Reiset, l'un des meilleurs conservateurs qu'aura connus le Louvre, et l'un des mieux accrédités, pour la sûreté et la netteté de ses jugements, auprès des amateurs français et étrangers empressés à le consulter. Dans les réunions du conservatoire, il s'emportait parfois, en quelques mots bourrus, car Dieu sait s'il avait l'exécration des parleurs prolixes,

contre les propositions d'achat des œuvres médiocres, jugées par lui indignes du Louvre. Il n'admettait pas qu'une médiocrité se vint inutilement mêler à l'ancien choix admirable de nos collections, fût-elle curieuse par l'un de ces petits côtés qui amusent la manie des bibelotiers d'aujourd'hui. Quand, pour le département si large à lui confié, il ne rencontrait pas d'œuvre qui satisfît pleinement les conditions d'art et de beauté et la haute idée qu'il avait du génie des maîtres, et de la place que cette œuvre devait tenir entre les autres morceaux de ces mêmes maîtres dans notre galerie, jamais il ne se fût prêté à demander à ses collègues une part, si minime qu'elle fût, du budget des musées, furieux d'ailleurs à part lui, de voir s'en aller en broutilles les miettes de ce pauvre budget.

Se trompe fort qui s'imagine que l'on puisse arriver sans études à ce point d'autorité qu'avait conquis Tauzia dans ses dernières années. Bon pour les petits associés d'agent de change, de passer au sortir de la Bourse, par l'Hôtel Drouot, comme ils faisaient vers la fin de l'Empire, pour s'y faire adjuger de confiance un tableautin d'artiste renommé; mais le véritable amateur a de plus sérieuses précautions à prendre contre l'ignorance des autres et contre lui-même. Il y faut toute une éducation spéciale, outre le goût inné, qui est un don rare de nature, réclamant une culture quotidienne, voir, encore revoir, se souvenir, comparer, se souvenir perpétuellement et comparer sans cesse. Les esprits distingués peuvent posséder à leur insu le sentiment du beau et ne le développer que plus tard par un certain usage. Les privilégiés sont ceux dans lesquels il éclate de bonne heure et qui rencontrent tôt leur jouissance dans son application discrète et raffinée. Tauzia fut de ceux-ci, savourant les œuvres d'art par l'organe qui leur est propre, c'est-à-dire par les yeux, et non point par les belles paroles et les phrases pompeusement écrites qui n'en sont que les juges à faux. Il s'était longtemps délecté égoïstement, comme tous les vrais connaisseurs, dans la seule vue des belles œuvres, se rendant compte, par son flair personnel, de l'écartement qu'on devait faire des médiocres. Puis le moment était venu où il avait senti qu'une autre instruction lui était nécessaire, celle des dissertations tiraillées qu'avait pu faire naître entre les plus sûrs experts de notre siècle, l'histoire de ces chefs-d'œuvre et l'histoire aussi de leurs artistes; et comme il était homme de bonne volonté, il s'était, tout grand garçon qu'il fût, remis courageusement à l'école : il parlait aisément l'italien, surtout depuis ses premiers voyages par delà des monts; il avait rappris l'anglais qu'il lisait couramment; et s'acharnait même à se débrouiller dans l'allemand, tout au moins les mots indispensables pour reconnaître dans leurs catalogues ou leurs dictionnaires historiques, une date de naissance d'une date de mort, et le nom d'un maître d'un nom d'élève. Ainsi se trouvait-il en mesure de suivre attentivement les publications de Florence, de Milan, de Venise ou de Bologne et celles de Londres et de Berlin, et

toute cette littérature foisonnante depuis trente ans de documents nouveaux, de rééditions annotées, de monographies savantes, dont il connaissait presque tous les auteurs. Il s'était entre autres lié avec Morelli, et faisait grand cas de l'ingéniosité de ses hypothèses, par ce que Morelli était un peu de même école que lui, ne parlant que de ce qu'il avait vu; et pourtant Tauzia en vint parfois à blâmer l'excès de ses hypothèses et surtout le ton impérieux et dur avec lequel le sénateur italien les défendait et les voulait imposer à ses contradicteurs.

Un mouvement de presse, provoqué par certaines restaurations, (ces restaurations sont toujours le fatal écueil des conservateurs; il est vrai que Tauzia professant sur ce chapitre les mêmes prudentes réserves que M. Reiset, n'avait pas fourni prise aux critiques), remit, le 30 janvier 1886, les choses en l'état où elles étaient avant le 22 octobre 81, c'est-à-dire que fut rendue à Tauzia la conservation de la peinture réunie à celle des dessins. Mais hélas ! sans qu'il s'en doutât encore, sa santé était déjà à tout jamais perdue. Ce qui n'aida pas à la refaire, ce fut la combinaison administrative, imaginée à ce moment sans pudeur ni dissimulation, pour assurer au nouveau conservateur adjoint de ce département la future succession du conservateur, que l'on déclarait hautement vouloir conduire, sans répit et tambour battant, à sa minute réglementaire de retraite. Tauzia n'avait jamais songé à échapper à cette exécution administrative, qu'il pressentait trop naïvement souhaitée par le même directeur qui jadis lui avait scindé ses fonctions, et ne les lui rendait aujourd'hui que pour en fixer le terme. Ces mises à la retraite, guettées dans les bureaux avec une impudence cynique et dont les dates étaient précisées plusieurs années à l'avance, par l'impatience d'affamés sans vergogne, sans se préoccuper jamais des ménagements dus à certains titres, ni de la valeur encore verte des hommes désignés à l'évincement, ni des services qu'ils pouvaient rendre encore au pays dans le poste qu'ils honoraient par leur expérience, et où parfois, comme en ce cas, ils n'étaient pas remplaçables, sont devenues une tradition courante dans l'administration française dont elles ont abaissé le niveau, et particulièrement dans l'administration des Beaux-arts. Tauzia n'était pas homme à se débattre platement contre ce parti pris, en faisant valoir, comme un pleutre mendiant, les considérations de gêne trop réelles ou allait le réduire, et les siens avec lui, cet étranglement pécuniaire sur le tard de sa vie ; mais du procédé bassement faux, mielleusement hypocrite de Ronchaud lui forçant la main par le dégoût, il conçut une colère sourde et permanente, qui pesa désormais sur son humeur et la fit plus aigrie et plus rétive à certains rapports que la vilaine avanie de 1881. Une révolution, quasi insensible tout d'abord, s'était produite dans sa santé depuis trois ou quatre années : sa taille autrefois dégagée et alerte, prenait peu à peu un embonpoint qui ne lui était pas naturel; les bronchites d'automne et de printemps devenaient plus fréquentes et parfois

menaçantes; certaines vagues oppressions l'alourdissaient; il ne marchait plus qu'à contre cœur, lui jadis si actif; une ou deux crises même inquiétèrent ses amis, mais impossible d'obtenir de lui qu'il se soignât avec suite et bon sens. Il prenait plaisir à s'adresser à de vieux médecins plus infirmes que lui, tels que le bon docteur St Germain, l'ami de M. de la Salle, de M. Gatteaux et de M. Armand, et il choisissait pour l'ausculter son voisin d'appartement, l'excellent docteur Debr..., appelé en un jour de crise terrible, et qui l'avait soigné avec un dévouement paternel, mais que sa surdité complète avait contraint d'abandonner dès longtemps l'hospice d'Orléans dont il était l'honneur. Le plus sensé de ses conseillers était le curé de Pioussay, dont les consultations sont fameuses dans tout le midi, et auprès duquel il s'arrêtait une heure dans ses échappées vers Parempuyre ; les ordonnances du curé de Pioussay n'étaient point pour inquiéter Tauzia, dont sa clairvoyance avait sans doute reconnu la maladie, et qu'il traitait avec les calmants et les réconfortants les plus simples et les moins dangereux. — En 1885, nous nous donnâmes rendez-vous au Mont-Dore, où nous rencontrions Cabanel, et y passâmes, en bons couche-tôt, dans le meilleur sans-souci et dans l'horreur des excursions, les quelques semaines de cure exigée, et consciencieusemeet pratiquée ; mais les années suivantes ne nous y revirent plus. Que pouvaient d'ailleurs les Pyrénées et l'Auvergne contre le mal compliqué et mystérieux qu'on lui dissimulait sous des noms moins terribles !

Très fatigué par la moindre marche que les médecins lui conseillaient quand même, anéanti parfois jusqu'aux sueurs froides, et au quasi évanouissement, par sa perpétuelle oppression de poitrine, ou plutôt par le dérèglement de son cœur, quand il arrivait aux dernières marches de ces escaliers gigantesques du Louvre, par lesquels il gagnait son cabinet, il reprenait de loin en loin quelque force par un bout de vacance passé soit à Parempuyre dans la saison de ses rosiers, soit à Arcachon dont il avait pris en grand goût le sable sec, l'air demi-salé et parfumé par l'odeur des pins. Alors, il dépensait gaillardement, comme je l'ai dit, ce qu'il rapportait de là dans un arrangement de salle nouvelle, telle que la grande salle des États, ou dans les recherches qu'il lui fallait finir pour son dernier catalogue. Ce catalogue, il y tenait, parce qu'il y avait fait entrer toutes les observations dès longtemps accumulées par lui sur les quelques maîtres qui avaient excité sa curiosité et dont il avait bien fouillé les recoins singuliers. Et c'est dans ce catalogue en effet qu'il a le mieux donné la mesure de son fin et profond savoir; c'est dans ce mince livret, plus bourré de vraie et de juste et déliée érudition que les plus gros livres des dissertateurs étrangers, des docteurs d'Allemagne et d'Italie, que vous trouverez le dernier mot à dire sur Jac-Bellini, sur le Bambaja et ses projets du monument de Gaston de Foix, sur le Pollajuolo, sur Cesare da Sesto, et le Tribolo, et Timoteo Viti, et Stefano da Zevio, et le Pisanello, et le Dosso Dossi, et le Raffaellino del Garbo, et la Vierge avec saint

Sébastien et saint Roch de Raphaël, et les dix-neuf crayons de Dumonstier et les trente sanguines de Liotard, sur M. Ingres et ses vingt-quatre dessins.

Ephrussi a pu dire avec raison que les « nombreux petits carnets de Tauzia, couverts de notes d'une minuscule écriture, indéchiffrable pour tout autre que pour lui, avaient été une source inépuisable de renseignements inédits, de rectifications toujours motivées, de comparaisons judicieuses. Et de là sont sortis ces rapports lumineux et ces catalogues pleins de documents indiscutables. Pas de verbiage, pas de littérature inutile, rien qui tendit à rehausser le mérite de la découverte, à parer l'inédit ou le nouveau, ou à dissimuler les ignorances forcées de la critique la plus savante. Les notices dont il a enrichi ses catalogues resteront les modèles du genre, et même à l'étranger elles sont regardées comme ayant toute l'autorité d'arrêts définitifs... Les dessins, car c'était là son champ de bataille favori, comme il savait les acheter aux bons endroits, les encadrer dignement, les mettre en belle lumière et les faire valoir de toutes façons ! Grâce à cette fréquentation assidue des dessins, à cette intimité étroite avec les premières pensées des grands maîtres, en les surprenant au moment de l'inspiration naissante, en saisissant le trait initial et l'écriture même de chaque main, en suivant pas à pas le crayon ou la plume à travers leurs évolutions changeantes (et quelle meilleure école pourrait-on imaginer ?), Tauzia était arrivé à cette merveilleuse faculté de discernement et de divination qui faisait de lui l'arbitre suprême en certaines questions. »

Interrompu à contre-cœur par l'arrangement du salon de portraits d'artistes dont il n'avait pu digérer l'idée et qu'il mena si grand train, malgré tout et malgré lui-même, avec tant d'habileté, dès qu'on lui eut remis les cadres dont il se refusait à faire la battue, il laissait à Lafenestre le soin du livret de ces portraits et retournait en hâte à son catalogue de dessins. Pour donner à ce travail tout le poids et la conscience qu'il y voulait, il faisait appel à l'adresse paléographique d'Emile Molinier, qui lui transcrivait la table du volume de Jac-Bellini, rédigée au XVe siècle en vénitien, après que Tauzia avait obtenu de Villefosse son collègue, la description des monuments antiques qui se trouvent sur nombre de ces dessins de Bellini; il mit en branle tous ses amis, Ephrussi, pour ses allemands, moi pour ses français; il fallut que chacun déchiffrât son grimoire; il avait hâte de voir ses épreuves corrigées, et la correction d'épreuves avait de tout temps été son cauchemar. Ephrussi et Molinier se firent ses correcteurs et aussi ses rédacteurs de tables, ses donneurs de bons à tirer. Il ne tenait plus en place; la villa Minerve l'attendait là-bas; il voulait partir, il partait pour Arcachon; il en revint au bout de deux mois, quelque peu soulagé, semblait-il, et toujours confiant dans les ordonnances de son cher curé de Pioussay; et je ne le revis qu'une heure, le jour où moi-même traversais Paris me rendant à Royat, et je ne devais plus jamais le revoir.

Le bon Dieu a fait à certaines gens le précieux don d'attirer à eux leurs voisins par la bonhomie de leur accueil et l'agrément sans façon de leur causerie. Tauzia était de ces heureux, et même quand il n'était encore que simple attaché au Louvre, c'est avec lui qu'on allait dans le cabinet d'Eug. Daudet, et surtout quand il eut succédé à Daudet comme conservateur adjoint des peintures et dessins, jaser des cancans courants de la ville et du musée et de l'hôtel Drouot, avant d'aller poursuivre l'entretien en termes un peu plus graves autour du bureau de M. Reiset. — Plus tard, quand il fut conservateur en titre, la vaste pièce que venait de lui céder M. Reiset pour occuper ailleurs l'appartement directorial, ce cabinet tout entouré des armoires à dessins, et des casiers aux registres d'inventaires, devint le bon endroit de rendez-vous de ses amis anciens et nouveaux; et, ma foi, il dut faire sans effort la part du feu, et, chaque jour, de deux heures à cinq heures, il ne fut plus question de besogne suivie dans cette salle de travail, où tournant le dos aux tables chargées de dictionnaires d'art et de tous les énormes volumes à figures des galeries européennes, le conservateur ne s'appartenait plus à lui-même, mais au gai bavardage de ses visiteurs. Quelques lignes d'Ephrussi nous y font revivre, comme si nous y étions encore, sur le canapé rouge, brûlant nos semelles au coin de la cheminée, « dans ce cabinet discrètement orné de quelques belles reproductions d'œuvres italiennes du xve siècle, parmi les livres de critique d'art en toutes langues, quand il était assis devant ce bureau surchargé de fiches, de notes, de carnets, de catalogues; c'est là qu'il fallait le voir, inactif et flâneur en apparence, mais toujours occupé de son cher métier, préparant une belle notice, méditant un classement nouveau, comparant mentalement tel dessin et tel autre, dissimulant son activité et son savoir comme d'aucuns leur paresse et leur ignorance, d'une droiture inflexible, d'une rare sincérité de sentiments, ennemi des compromis et des faiblesses, fuyant la réclame et le bruit, sauvage à l'égard des étrangers ou des importuns, il ne se donnait qu'à ses quelques amis, mais sans réserve, avec un charmant abandon, enjoué et cordial, causeur spirituel et fin, toujours modeste et n'ayant de l'érudit que la science... Que de bonnes heures n'avons nous point passées dans ces familières et instructives causeries où tout était admis, sauf le pédantisme! que d'utiles choses on y apprenait sans presque s'en douter! que de voyages sans fatigues, en ces bons fauteuils du Louvre, à travers tous les musées d'Europe. » — Il est certain que si on a loué avec raison Tauzia d'être le conservateur du Louvre le plus exact à fournir au public les livrets nécessaires au service de son département, cet homme qui aurait eu en horreur de se montrer en posture de rédacteur laborieux, n'a jamais laissé voir à ses plus intimes la préoccupation d'une tâche à accomplir; aux heures graves de la fonction, quand l'un de ses catalogues était sur le chantier, il en écrivait les fiches, le matin, soit chez lui, soit au Louvre,

poursuivant scrupuleusement et avec sa tenacité tranquille et flâneuse, ses recherches et ses griffonnages, — sans un ordre très exemplaire, vous m'entendez-bien, — à travers les carnets et les séries de guides et de livrets étrangers dont vient de parler Ephrussi, éparpillés sur son bureau et les tablettes environnantes, et dont son fidèle Proust, l'adroit monteur des dessins du Louvre, interpellé à toute minute, avait mieux le secret que lui-même, faisant appel, sur le moindre doute, à l'érudition de ses confrères; — mais ses visiteurs quotidiens n'y ont jamais perdu une minute de leur libre jabotage.

J'en suis témoin, et je m'en accuse, moi qui lui ai volé le plus de ses heures dans les dix dernières années de sa vie; car depuis le jour où je cessai de monter les escaliers du Palais-Royal, je n'ai guère, durant sept mois chaque an, passé une journée sans prendre comme inconsciemment le chemin de ce cabinet du Louvre où m'attendait ce tue-temps de causerie, devenu, pour Buon et pour moi, le plus impérieux de nos besoins. Notre pauvre Clément de Ris y avait été longtemps et tant que sa santé le lui permit, presque aussi fidèle que nous-mêmes, à ce rendez-vous, où nous rabâchions les souvenirs joyeux des années écoulées au service des expositions et du vieux Louvre, dont le personnel commençait à se raréfier. Daudet, notre vieux camarade, l'ancien bras droit de Villot, y venait aussi dans le cabinet de son successeur, avant de se retirer à la campagne dans les environs de Melun. Se rencontraient dans ce bon endroit, non seulement ses vieux amis que j'ai dits, d'Armaillé, L. Delarue, Chabouillet, de Réau, et ses compatriotes Bordelais ou Perigourdins, de Canolles, de Savignac, de Gallard, de Verneilh, de Fayolle, qui fut un temps l'attaché zêlé à sa conservation; et aussi Emm. Bocher qui comblait Parempuyre des collections de ses rosiers de Biarritz, de Fresne, Eud. Marcille, Armand, Valton, et Darcel et Villefosse, Em. Michel, et de Champeaux qu'il estimait fort pour le bon esprit de leurs travaux, et Lajolais qu'il affectionnait pour son ardeur et son franc parler et son infatigable bonne volonté, et, les jours d'Institut, Bonnat, Elie Delaunay, Baudry, et le prince Aug. d'Arenberg et Ch. Ephrussi et Gust. Dreyfus. — Jules Buisson, le dessinateur du *Musée des Souverains*, et son collègue du jury des salons, s'était pris pour Tauzia d'une affection sincère; il connaissait, quand il passait par Paris, le chemin de son cabinet; aussi m'écrivait-il en apprenant sa mort : « à qui, après ses enfants d'adoption, cette mort sera-t-elle aussi sensible qu'à toi? C'est le refuge de tes souvenirs du Louvre qui t'échappe, le but quotidien de ton revoyage en ce pays qui gagnait tant à être vôtre. C'était une et presque la seule des provinces qu'ils n'aient pas encore envahie, où la présomptueuse et ignorante et cabotine rép. n'avait pas encore remplacé la courtoisie, la tradition, le savoir vrai et modeste, le charme d'une sorte de famille de gourmets, de délicats, de dilettante du Louvre... » Ses relations avec Dreyfus et Ephrussi dataient, s'il m'en souvient, de l'exposition de

dessins anciens à l'école des Beaux-arts, en 1879. Ils étaient venus prendre conseil auprès de lui pour l'organisation de cette exposition, et il leur fut toujours reconnaissant des actives démarches qu'ils firent peu après pour écarter de Clément de Ris le cruel danger dont il fut menacé un moment dans sa conservation du musée de Versailles. Et leur amitié pour Clément et pour les siens demeura constante jusques par delà sa fin, et j'ajouterai touchante, car ce fut Ch. Ephrussi, un israélite, qui, à l'heure suprême, s'en alla chercher un prêtre pour assister les derniers moment de notre pauvre ami ; cela je ne le saurais oublier ; et le même Ch. Ephrussi assistait, lui sixième, à la cérémonie chrétienne de la levée du corps de Tauzia partant pour Parempuyre ; tout cela est d'un cœur point banal, haut et tendre à la fois.

C'est qu'en effet, une fois attachés à Tauzia, Ephrussi et Dreyfus lui restèrent toujours fidèles, attentifs et dévoués jusqu'au dernier jour; si toute nouveauté survenant dans le cabinet de Tauzia intéressait leur ardeur à connaître les belles choses et leur bonne volonté d'agir, s'ils prenaient plaisir à se retremper là entre leurs utiles expositions de portraits anciens et leurs visites aux ateliers d'artistes, moi je leur saurai toujours gré de leur préoccupation de couvrir de leur mieux Tauzia contre les attaques possibles de la presse, dans un monde de gouvernants et de critiques, dont il ne s'était jamais soucié et qui passait, à tort ou à raison, pour ne se soucier que médiocrement de lui rendre justice. J'imagine, en outre, que ce fut par eux qu'il se lia plus étroitement avec Bonnat, bien que le peintre et le conservateur du Louvre eussent déjà dû se fréquenter quelque peu dans les jurys des Salons. Mais de cette époque date une intimité qui tint une très large place dans la vie de notre ami. J'ai dit, à propos de M. de la Salle, comment Bonnat avait été pris par la délicieuse et terrible manie des dessins, et lui-même dans une réponse qu'il faisait à mes questions, l'a raconté gaiement à nos lecteurs. Cela commence, comme toujours, par deux jolies feuilles de papier, l'une de Watteau, l'autre de Rembrandt, qu'il doit à l'amitié de M. de la Salle, et cela finit par l'une des collections les plus considérables et les plus choisies, la plus choisie à coup sûr, avec celle du duc d'Aumale, que puisse aujourd'hui montrer à l'étranger un amateur français. Mais qui a aidé Bonnat à ce choix ? qui lui a contrôlé, l'un après l'autre, ces dessins ? qui a, à certains moments, calmé sa fringale, laquelle se serait jetée gloutonnement sur des propositions outrées ou inquiétantes ? qui lui a, le plus souvent, indiqué les bons coins ? qui a appris le chemin de sa maison à des marchands ou à des héritiers de collections étrangères, désireux d'un bon client ? C'est Tauzia, encore Tauzia, toujours Tauzia, Tauzia jamais complaisant aux folles tentations de son ami, et qui le tarabuste à la moindre faiblesse, et met son veto sur ce qu'il juge indigne du noyau déjà formé. Car lui-même y met son plaisir et son orgueil, dans la pureté de cette collection dont il rêve

d'écrire le catalogue. Elle ne se grossira plus guère, d'ailleurs, car en elle sont venus se fondre les plus précieux morceaux des ventes les plus célèbres faites en Europe depuis dix ans, et de telles ventes sont de plus en plus rares, et bientôt plus rien ne se rencontrera qui puisse exciter l'appétit d'un vrai curieux. Tout est ou sera dans les musées, et déjà il faut être Bayonne ou plutôt Bonnat pour disputer à Berlin une tête d'Érasme par Albert Durer. — Tauzia et Bonnat sont voisins, de la rue Jean-Goujon à la rue Bassano, ils sont constamment sur la route l'un de l'autre. — Ces deux natures franches et parlant net étaient faites pour s'entendre; et quand ils ne se rencontrent pas, Bonnat grimpe lestement les escaliers du Louvre, ne fût-ce que pour voir quelles montures Proust, le monteur des dessins du musée, imagine pour ses Michel-Ange ou ses Léonard. Tauzia en est venu à s'intéresser passionnément aux peintures de Bonnat, lui qui se livre si peu aux ateliers contemporains; il suit, figure à figure, l'avancement du martyre de saint Denis destiné au Panthéon; il s'échauffe ou s'inquiète pour les portraits qui se succèdent sur le chevalet de l'artiste, lequel un beau jour se donne le plaisir de peindre la tête de son compère (1), et ce n'est point la toile la moins solide et la moins vigoureuse qu'il ait brossée parmi ses portraits d'amis. Bordeaux a vu cette énergique étude à l'une de ses expositions et Tauzia l'a léguée au Musée de sa ville, en même temps qu'un très beau dessin du même Bonnat d'après le portrait du Masaccio.

Tauzia avait consacré de toute éternité, ses dimanches à visiter ses anciens amis retenus au coin du feu. Le dimanche 8 juillet, le lendemain du jour où il m'écrivait à Royat, ne me parlant que du testament de M. Armand, du « grand branlebas prochain au Louvre pour l'inauguration du monument Gambetta et de la fermeture ce jour-là du musée, pour éviter les accidents », puis du « temps le plus déplorable qui se pût imaginer, partout le même, sa nièce lui écrivant de Parempuyre que les roses étaient noyées, sans compter les fruits, etc. », — cette température qui quelques jours après allait le frapper de mort, — mais

(1) Ce portrait par Bonnat était le cadre de famille; c'est celui qui doit rester pour l'orgueil légitime des siens, et le bon souvenir de ses amis; c'est le Tauzia de la meilleure date, le Tauzia de la pleine maturité de savoir et d'autorité. Moi, j'en ai bien un autre de moindre dimension et surtout de moindre talent. Il me l'avait donné, voilà une vingtaine d'années, et je l'ai emporté dans le Perche avec mes autres reliques d'amis. C'est un échantillon sans façon et assez faiblot du pinceau de son maître Tourneux, et il nous montre le jeune habitué de cet atelier d'amateurs, en blouse grise ou plutôt en bourgeron d'apprenti, sa plantureuse barbe châtain, point trop écourtée, se détachant sur le col rabattu à la mode du temps, le teint frais, l'œil riant, et des cheveux semi-courts plus abondants qu'il ne les eut plus tard. On n'y voit point cette fameuse chemise rayée qui, dans l'atelier de Catrufo, le fera surnommer le *Zèbre*. C'est chez Tourneux qu'il avait étudié en compagnie de Cluseret, du « général » Cluseret, dont il se rappelait plus tard joyeusement avoir été le digne condisciple, à peu près également doués tous deux, au même degré sans doute que Clément de Ris élève de Lapito.

dans toute sa lettre pas un mot de sa santé; — donc le 8 juillet, il était venu voir M. Reiset, « ne se plaignant pas, causant de choses et d'autres pendant une heure », et le quittait pour aller chez Alfred Arago. « Sa parole était libre, son allure entière sentait la force », m'écrivait M. Reiset, — et voilà que quelques jours après, on courait aviser en toute hâte Bonnat, son proche voisin, qu'une nouvelle crise, plus violente encore que celle de l'autre année, venait de saisir tout à coup le malheureux; Ephrussi était prévenu presqu'aussitôt; Buon arrivait à son tour, et ils se partagèrent la veillée du malade qu'épuisaient des étouffements incessants. Des illusions, Bonnat n'en pouvait avoir, car la veille du départ pour Arcachon, il avait descendu l'escalier de Tauzia avec son nouveau médecin qui ne lui avait pas caché l'état très, très menaçant et certainement incurable de notre ami; Bonnat et Ephrussi appelèrent les docteurs Bergeron et Worms qui s'entendirent sur le traitement à suivre avec le médecin dont les soins étaient très attentifs; mais en même temps on mandait par télégramme le neveu et la nièce de Tauzia; les pauvres désolés purent du moins entourer de leurs soins ses dernières journées, et même il se produisit un jour de fol espoir qui ne devait pas avoir de lendemain. Il reconnaissait encore ses visiteurs et, bien que la parole ne pût guère sortir, il pressait la main de ceux qui lui étaient le plus chers. Le prêtre vint, qui fut reçu sans étonnement, car il était l'un des vicaires de la paroisse où Tauzia faisait dire chaque an la messe commémorative de sa mère. Enfin, après ces quelques jours de râles affreux et de congestions terribles, il s'éteignit le 19 juillet 1888, à huit heures et demie du soir, sans souffrance, sans angoisse; il n'avait que soixante cinq ans; il était né très robuste, il aurait pu nous rester de longues années encore. Je ne pourrai jamais me défendre de ressentir amèrement les injustices et les ennuis qui en ont avancé la fin.

Il est mort en chrétien, comme il avait vu mourir sa mère chrétienne. Cette mère adorée avait désiré reposer, non à Paris, mais dans le cimetière de Parempuyre, et lui-même l'y avait conduite; il a voulu de même dormir en paix, à côté de sa mère, à l'ombre de son église d'enfance, décorée de quelques tableaux obtenus, sous la Restauration, de la reconnaissance royale. Il tenait tant à sortir de ce Paris, qu'il en a fait l'objet le plus pressant de ses dernières volontés : en sortir et en sortir de suite, et tout droit de sa maison à Parempuyre, sans passer par les banalités, si odieuses pour lui, des regrets douteux et des discours officiels.

Le prêtre a donné l'absoute dans l'appartement même du mort, en présence de deux ou trois intimes, à ce cercueil qui avait hâte de se reposer près du logis de famille. Les paysans de son village qu'il aimait à retrouver là-bas, aux heures de ses courtes vacances, et quelques amis de Bordeaux sont venus rejoindre son neveu et sa nièce pour recevoir et enterrer pieusement ses restes à côté de ceux

qui l'avaient précédé là ; à Paris, une messe a été dite dans l'église qui avait toujours été la paroisse de sa famille ; et là se sont rendus, avec la discrétion qu'il voulait en toute chose, ceux-là seulement dont il prisait l'estime. Je me dis parfois que le plus grand sujet d'orgueil de toute ma vie a été la qualité d'âmes, simples, droites et honnêtes, de ceux dont l'amitié a réjoui ma jeunesse et jusqu'à mon arrière-saison. Tauzia a pu, lui aussi, ressentir cet orgueil ; car ses amis de jeunesse et d'âge mur, il les avait choisis à la qualité de leur cœur, et cela s'est bien vu, le 26 juillet 1888, à cette messe de Saint-Pierre de Chaillot ; on n'aperçut là que des visages sincèrement émus et recueillis, car ils savaient tous ce que valait celui qui les avait quittés ; ils se souvenaient, dans ce religieux et suprême rendez-vous, que Tauzia fut avant tout un homme, un gentilhomme de corps et d'âme, et que rien de bas n'eut jamais sa complaisance. Il avait appliqué à une carrière, où ne sont requis que des instincts de goût et d'intelligence spéciale bien vite acquis par sa délicatesse de nature, les qualités et la conduite du plus galant homme ; les gens faux, les maniérés, les infatués lui répugnaient également, fausseté et platitude marchant volontiers de compagnie. Lui, Dieu merci, se tenait droit, dans la bonne attitude simple, ample et sûre de ce qu'on appelait jadis un honnête homme, singulièrement grandi par la notable diminution de la mesure moyenne ; et c'est toujours un plaisir sain et fortifiant pour les yeux humains, et qui nous touche infailliblement, de voir non dans les occasions rares de l'héroïsme, mais dans les conditions ordinaires de la vie, un brave homme sachant, sans effort et par tempéramment natif, au milieu de la courbature générale, se tenir droit et debout, haut la tête et haut le cœur.

Le logis paternel de Parempuyre, où il renvoyait peu à peu ses paperasses et ses livres d'amis, et où il accumulait avec passion chaque année autour de ses gazons, des centaines et des centaines encore de ses rosiers adorés, sera gardé pieusement par sa nièce comme le rendez-vous de famille. Avec la même piété, son neveu et sa nièce ont voulu conserver dans l'état où sa mort l'avait laissé, ce modeste appartement de Paris, qui, chose invraisemblable, avait été habité par les siens et par lui depuis près de soixante années. Noble exemple du sentiment de famille survivant dans notre temps, où d'autres le renient sans vergogne et sans piété et en secouent l'idée, ne voulant plus songer qu'il y ait honneur et fierté à perpétuer dans ce bas monde, si impuissant désormais à la durée, la trace et le respect du logis des ancêtres. — Et quand quelques amis, fidèles à la mémoire du pauvre Tauzia, voudront s'en raffraîchir la salubre influence auprès des enfants de son affection, ils retrouveront dans les deux pièces de ce bon petit appartement de garçon où l'on s'installait si à l'aise, quelques-uns des cadres accrochés aux mêmes clous où lui-même les avait suspendus, plus au large qu'autrefois, c'est vrai, mais ces cadres montreront encore des œuvres dignes de son goût : ce

qu'on y voyait, en ses dernières années, c'était un admirable frottis de Vierge de Mantegna à lui donnée par M. Reiset; c'était une superbe étude de l'Enfant Jésus pour le *vœu de Louis XIII* de M. Ingres, et qu'il tenait de M. de la Salle; c'étaient trois des meilleurs dessins de Bonnat crayonnés en Italie, et du même une charmante ébauche de tête de fillette italienne; c'étaient quatre mythologies esquissées à la détrempe par la Sodoma; c'était un exquis tableautin de l'école florentine, une vierge du XIVe siècle, chez lui apportée un matin par M. de Beurnonville; c'était un croquis et une petite terre cuite de l'*Ève* de son ami Paul Dubois, lequel se faisait un plaisir de donner ses conseils au neveu de Tauzia; et puis c'étaient les quelques meubles et portraits de famille et une vue à l'aquarelle de leur Parempuyre, de la main de son beau-frère. — Quand je reverrai tout cela, je croirai le rencontrer encore au coin de son feu, durant l'une de ces crises qui, en ces derniers temps, le retenaient de loin en loin à la maison, bien qu'il ne fût ni douillet, ni soigneux de sa santé, jadis si résistante, et qu'il n'avait jamais su gouverner; mais les Champs-Élysées étaient glacés; mais les congestions étaient devenues les plus fortes, et il profitait de ces cruels repos pour griffonner affreusement sur son petit bureau, les fiches des dernières notes dont il ait enrichi ses derniers catalogues.

Oui, je retrouverai son vieux fauteuil hospitalier; mais d'ici là, ô terrible égoïsme humain qui ne sait renoncer ni aux visages amis qu'il ne reverra plus, ni aux habitudes quotidiennes des causeries insouciantes et confiantes, je sens, à la recherche de ce qu'a dit et fait celui-là, ma plume plus hésitante, plus divaguante encore, et moins alerte. Que dirait-il, mon pauvre Tauzia, lui qui n'aimait ni les longs discours, ni les longs écrits, s'il me voyait noircissant tant de feuillets autour de son nom? Il penserait que ceux-là l'ont mieux servi selon son goût, qui l'ont raconté en quatre pages et non en quarante; mais que voulez-vous? La vieillesse arrive, qui se plaît à mâchonner ses souvenirs. Il me semble qu'ayant perdu le compagnon aimable et solide de mon arrière-jeunesse, et avec lequel je redescendais tout doucement le chemin, car l'âge et ses misères nous gagnaient ensemble et côte à côte, il me semble que tout à coup je suis devenu plus vieux.

PH. DE CHENNEVIÈRES.





MONOGRAPHIES ARTISTIQUES (1)

SASKIA



UELQUES lecteurs, vaguement inquiets, ont pris la peine de nous demander si nos études sur l'abus du vernissage n'étaient pas écrites dans une intention machiavélique. L'un d'eux, prenant le taureau par les cornes, nous a dit : « Avouez qu'au fond du cœur vous espérez un dévernissage général de tous les vieux tableaux. » Eh bien, non! Nos rêves les plus hardis ne sont jamais allés jusque-là. Mieux encore : Si, par une intervention surnaturelle et fort improbable, l'univers entier devenait tout d'un coup partisan de cette opération délicate, notre faible voix serait la première à s'élever pour crier au genre humain : « Prenez garde à ce que vous allez faire. Si beaucoup de peintures médiocres sont devenues suppor-

(1) Voir *L'Artiste* d'Avril (1888, I, 241) et d'Octobre (1888, II, 250) derniers.



Rembrandt pinx. — Jul Hanriot sculp

SASKIA

[illegible]

tables; si d'autres, qui n'étaient que belles, sont devenues admirables; si d'autres enfin, chefs-d'œuvre dès leur naissance, sont devenues incomparables, c'est souvent par l'effet d'une très légère couche de vernis qui a éteint les tons criards et réconcilié les couleurs disparates en répandant sur tous ces ouvrages une atmosphère ténue, impalpable, délicieusement harmonieuse, qui leur a communiqué une plus parfaite unité. Or, « l'unité, disait Nicolas Poussin, est le secret des chefs-d'œuvre. »

Il est vrai que, cette déclaration faite, nous ne serions pas fâché de voir les partisans du dévernissage entrer dans la discussion de chaque œuvre en particulier; et là nous pourrions quelquefois être de leur avis dans les cas urgents, c'est-à-dire à propos des peintures dans lesquelles les vernis accumulés ont remplacé les bleus par des verts, les violets par des gris, les roses par des tons de brique, les blancs par des jaunes sales, les demi-teintes par des couleurs foncées, au point de faire d'un effet de jour un effet de nuit. C'est ainsi que nous voudrions bien retrouver sous le vernis de la *Ronde de nuit* actuelle l'œuvre ensoleillée qui fut jadis la *Sortie des Arquebusiers*. Mais nous ne croyons pas utile, en revanche, de nettoyer la *Leçon d'anatomie*, non plus que beaucoup d'autres ouvrages du même artiste qui sont déjà très vernis sans l'être absolument trop. Ce qui nous paraît tout à fait indispensable pour ces derniers, c'est qu'on les dévernisse d'une façon idéale, c'est-à-dire en faisant un effort d'imagination pour les deviner tels qu'ils sont à travers les couches indûment appelées protectrices, et en évitant d'attribuer à l'artiste les qualités et les défauts que les vernisseurs ont ajoutés à son œuvre. Et puisque le nom du chef-d'œuvre de La Haye nous est revenu sous la plume, profitons de l'occasion pour signaler dans le livre de Vosmaër lui-même un argument décisif en faveur de notre opinion.

Les lecteurs de *L'Artiste* se rappellent peut-être que nous avions mis en opposition, il y a quelques mois, les jugements de critiques également célèbres, les uns reprochant au tableau de La Haye sa tonalité « jaunâtre »; les autres n'ayant pas assez d'éloges pour la tonalité «verdâtre » que l'artiste avait, disaient-ils, donnée au cadavre. A notre avis, le tableau ne méritait ni cet éloge, ni ces reproches : la tonalité générale de la peinture, tout comme le ton jaune-verdâtre des chairs et des collerettes, provenait uniquement du vernissage, et si les personnages semblaient affectés d'un commencement de maladie de foie, c'était uniquement la faute du vernis.

Eh bien, Vosmaër (*Rembrandt, sa vie et des œuvres*, p. 113) parle du portrait d'un des personnages représentés dans la *Leçon d'anatomie*. C'est celui de Kalkoen, peint la même année (1632) : « ... barbiche et moustache rousses..., le visage est d'une couleur *fraiche*... » Ce visage est, en effet, celui qui convient à un Flamand dont la barbe est rousse, et dont le teint doit être blanc et rose.

Pourquoi le même visage est-il un peu jaunâtre dans le tableau de La Haye ? Parce que le tableau tout entier est devenu jaunâtre sous le vernis !

Certains esprits difficiles à convertir — et c'est leur droit absolu d'exiger des preuves irréfutables — objecteront que l'artiste avait peut-être deux manières de se conduire, suivant l'occasion ; que dans les portraits il peignait les gens tels qu'il les voyait, se réservant de mettre dans les compositions la couleur adéquate à son « rêve de visionnaire ». Or, la *Leçon d'anatomie* est une composition et non pas une simple réunion de portraits...

A cela on peut répondre deux choses : d'abord que dans la *Ronde de nuit*, composition bien plus hardie et plus fantaisiste, des copies du temps nous montrent les personnages avec la couleur de la nature, nullement enveloppés dans la prétendue « sauce rembranesque » dont l'existence fut toujours ignorée de Rembrandt ; ensuite, que dans les simples portraits de Rembrandt, exécutés d'après la même personne et presque la même année, on trouve des variations de tonalité propres à dérouter les critiques, mais des variations qui deviennent toutes naturelles dès que l'on fait entrer en ligne de compte l'influence du vernis. Nous aurons, chemin faisant, l'occasion de faire cette remarque précisément à propos de certains portraits de Saskia.

La destinée ne devait pas accorder au grand artiste un bonheur de longue durée : l'union de Rembrandt avec Saskia fut brisée par la mort au bout de huit ans. Ces huit années, quoique troublées par les misères inhérentes à la condition humaine — la mort d'un petit enfant, celle de la mère du peintre — furent sans aucun doute la période la plus heureuse de sa vie. Il avait trouvé une femme selon son cœur, jeune, jolie, de condition relevée, intelligente et bonne, — riche, ce qui est secondaire, mais ne gâte rien, — tendrement attachée à son mari, et avec tout cela, d'un caractère gai, rieur même. N'avait-il pas trouvé toutes les garanties du bonheur ? Quelle tristesse de penser que ce bonheur devait être si éphémère !

Ce portrait moral de Saskia, tel que nous venons de le retracer, est une reconstitution que tout le monde peut faire sans être un Zadig, à l'aide des documents trouvés par MM. Eckhoff, Scheltema et Elsevier.

Elle était jeune : née en 1612, elle se maria en 1634, ayant à peine vingt-deux ans, alors que son mari en avait vingt-sept, ce qui faisait une union très bien assortie au point de vue de l'âge. Elle était jolie, nous en avons la preuve dans les nombreux portraits d'elle, que Rembrandt et ses élèves nous ont laissés. Elle était de condition relevée sans appartenir à une grande famille : son père, Rombertus Ulenburgh, jurisconsulte, conseiller et bourgmestre de Leeuwarden, fut chargé plusieurs fois de missions politiques. Voici ce que Vosmaër, résumant les trouvailles faites par les érudits archivistes, nous raconte à ce sujet : « Dans une de ces missions, en 1584, il fut envoyé au prince Guillaume le Taciturne. Il

manda aux magistrats de sa ville sa réception par le prince, l'affabilité de ce dernier, qui l'avait retenu à dîner avec quelques grands personnages et comment le prince s'étant levé de table, avait été assassiné en descendant l'escalier, par un « Bourgoingnon ». Dans les dernières années de sa vie, il devint membre de la cour de Frise. De sa femme, Sjuskje Osinga, il avait eu trois fils et six filles. Il mourut en 1624. Sa femme l'avait précédé en 1619. Les enfants furent bientôt établis et mariés. Ses fils étaient dans le barreau et dans l'armée; les maris des filles étaient un professeur, un commissaire, un secrétaire de commune et un peintre de talent. »

Tous ces détails, dont nous avons un peu raccourci les derniers, montrent qu'il s'agit de gens bien posés, qui faisaient à Rembrandt encore jeune, une famille dont un fils de meunier pouvait être fier.

Elle était riche sans être opulente ; on connaît au juste le chiffre de sa fortune, que des documents officiels nous ont conservé. Elle était intelligente, bonne et tendrement attachée à son mari : cela se voit dans les termes touchants du testament par lequel son mari est nommé tuteur de leur fils Titus. Elle était gaie : Rembrandt la peignit à plusieurs reprises avec un visage épanoui et riant. Rien n'est plus difficile que de reproduire une expression de ce genre, toujours un peu figée par la pose ; mais rien ne serait plus impossible, si le modèle n'était pas naturellement gai et rieur. Ces portraits épanouis nous éclairent donc sur le fond du caractère de la jeune femme.

Mais possède-t-on de vrais portraits authentiques de Saskia? Il est convenu que dans l'œuvre de Rembrandt tous les portraits de jeunes filles doivent représenter sa femme, comme tous les portraits de vieilles femmes représentent sa mère, eussent-ils été exécutés vingt ans après la mort de ces deux personnes. Les catalogues de la plupart des musées sont remplis de dénominations erronées à propos de portraits : à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, la mère de Rembrandt est représentée par quatre portraits qui ne se ressemblent en rien, et sur les quatre, un seul pourrait être considéré comme le portrait de la meunière de Leyde. Charles Blanc a mis de l'ordre dans ces attributions en ce qui concerne les eaux-fortes, et aujourd'hui que les catalogues des musées commencent à être rédigés selon des données un peu scientifiques, le travail d'épuration ne va pas tarder à se faire aussi à propos des peintures.

Pour Saskia, les attributions hasardées sont encore nombreuses, mais il existe des documents irrécusables qui permettent de s'orienter assez facilement dans ce dédale. Le point de départ consiste dans une eau-forte datée de 1636, qui représente en buste Rembrandt tenant un crayon à la main, et, au second plan, un peu en arrière, une jeune et charmante figure qui ne peut être que celle de sa femme. Un autre témoignage non moins irrécusable est celui que Vosmaër découvrit à Berlin : « En feuilletant, dit-il, un carton de dessins apocryphes, je

tombai sur un magnifique dessin à la mine de plomb sur vélin. C'était un portrait de Saskia. La jolie tête, vue de face, avec une expression aimable et enjouée, est couverte d'un grand chapeau, dont le bord jette une ombre légère sur le front. La jeune femme est assise, appuyée sur le bras gauche, une fleur à la main; le bras droit soutient la tête, les doigts légèrement posés contre la tempe et le front... Ce dessin porte dans la grande marge, en bas, une inscription de la main du peintre... : *Ceci est le portrait de ma femme, lorsqu'elle avait 21 ans, le troisième jour que nous étions mariés...* »

Un troisième document non moins authentique est le grand portrait à l'huile du musée de Dresde, où le grand artiste s'est représenté lui-même dans toute la gaité débordante de son jeune bonheur, tenant sa femme sur un de ses genoux et levant haut une flûte à champagne. Saskia est vue presque de dos, mais elle tourne vers le spectateur sa tête rieuse et charmante.

Il est facile maintenant de retrouver dans l'œuvre gravé ou peint les portraits authentiques et de rejeter ceux qui ne le sont pas. Commençons par ces derniers.

On a voulu identifier Saskia avec la *Jeune fille aux fleurs* de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Mais cette figure, peinte en 1634, l'année même du mariage de Rembrandt, est trop jeune, beaucoup trop jeune; il lui faudrait cinq ou six ans de plus.

L'eau-forte connue sous le nom de *La grande mariée juive* (nº 199 du cat. de Ch. Blanc) est généralement considérée comme un portrait de Saskia. Nous nous inscrivons en faux contre cette attribution. Quoi ? en 1634, la jeune et charmante Saskia, copiée par son jeune mari, aurait ressemblé à cette personne déjà mûre, dont les cheveux sont magnifiques, mais dont le visage aux traits un peu virils manque absolument de charme et de grâce ? Non, cent fois non ! Des erreurs de ce genre pouvaient se commettre alors que l'œuvre de Rembrandt, très dispersé, très peu connu, était d'un classement long et difficile. Autrefois, les catalogueurs s'en rapportaient à leur mémoire ou à des notes rapides; aujourd'hui, grâce aux moyens photographiques et typographiques dont on dispose, les rapprochements rendent la comparaison tout à fait aisée, et les fureteurs de nos jours, profitant des débrouillements anciens, n'ont besoin que d'une attention consciencieuse pour trouver des faits qui ont échappé à leurs prédécesseurs. Dans la *Mariée juive*, un seul trait, le double menton, a suffi autrefois pour une identification qui ne peut plus résister aujourd'hui à un examen vraiment sérieux. Du même coup, cela nous permet d'éliminer cette puissante matrone qui a nom *Artémise* au musée de Madrid, et qui préside aussi à la *Noce de Samson*, du musée de Dresde.

Faut-il regarder comme authentique, au point de vue de la ressemblance, la jolie eau-forte de 1634, que Charles Blanc catalogua sous le nº 201 avec le nom

de *Saskia en cheveux?* Cela n'est pas certain, à notre avis. Cette figure, plus jolie qu'aimable, semble être intermédiaire, par la forme des traits, entre Saskia et la *Grande Mariée.* Ce qui arrangerait tout, ce serait de remarquer que Rembrandt, pendant la première ou les premières années de son mariage, a quelquefois vécu avec la famille de sa femme, et qu'il a pu faire poser comme modèles les sœurs aînées de Saskia. On se souvient qu'elle en avait cinq, dont quatre étaient vivantes en 1634. Cette hypothèse que nous donnons uniquement comme telle, se trouve quelque peu confirmée par l'eau-forte (Charles Blanc, nº 249) datée de 1636, où se trouvent représentées six têtes dont une est celle de Saskia vue de face ; quatre autres ont un air de famille. Il est vrai que dans le coin gauche supérieur, on trouve une tête de vieille femme, bizarrement coiffée d'une espèce de turban, qui ne rime à rien; mais cela n'a pas une grosse importance : une vieille tante ou une vieille domestique a bien pu servir de modèle pour cette figure.

C'est encore une Saskia, que la charmante tête vue de face, qui fait partie de l'eau-forte nº 250 de Charles Blanc : œuvre puissante et douce, où Rembrandt a mis son génie de grand modeleur et de peintre de la vie. A quoi pense-t-elle, cette adorable figure, la tête appuyée dans sa main droite ? Elle n'a rien ici de la grâce jeune et délicate des deux autres eaux-fortes ; rien des rires joyeux des trois portraits de Dresde (car cet heureux musée possède encore deux autres portraits de Saskia souriante, montrant ses blanches dents); il y a dans ses yeux quelque chose de plus profond. Triste ? non pas, mais sérieux et rêveur. Pense-t-elle, peut-être, qu'un accident est vite arrivé, que la vie humaine tient à peu de chose? Se dit-elle, que peut-être, dans quelques années, elle aura quitté ce monde ? Probablement sa pensée ne va pas si loin, et l'on devine que cette rêverie n'est pas l'expression habituelle de son visage aux traits jeunes, aux formes pleines, qui rayonne de vie et de force.

Il existe par le monde plusieurs portraits de Saskia en profil. Malgré la difficulté qu'il y a toujours à identifier une figure de profil avec une figure de face, on peut considérer comme certain que les portraits des musées de Stockholm, de Cassel et d'Anvers sont bien ceux de la jeune femme représentée ailleurs de face : c'est le même front bombé, le même nez droit, avec une légère proéminence aquiline, le même double menton, la même joue un peu osseuse, mais enveloppée d'une chair jeune et ferme ; ce sont les mêmes cheveux frisottants et légers. La tradition qui conserve à ces trois portraits, fort semblables entre eux, on pourrait presque dire identiques, le nom de la charmante Saskia, est une tradition qui n'a pas varié en route comme il arrive si souvent.

A Anvers et à Cassel, Saskia est debout, coiffée d'un large feutre à plumes, et vue à mi-corps, jusqu'au bas des hanches. Ces deux portraits sont connus par des gravures ou des photographies ; nous ne les décrirons pas plus longuement.

Quant à celui de Stockholm, il n'a jamais été photographié ; la gravure qu'en a faite Leeuw est peu connue. Mais il en existe une bonne copie à l'huile, conservée à l'École des Beaux-Arts, et faite sans aucun doute au moment où l'idée d'un musée de copies reçut un commencement d'exécution. Il représente Saskia de profil, tournée vers la gauche du spectateur, sans chapeau, les cheveux tirés en arrière et frisés naturellement; le front est bombé, le nez très légèrement aquilin ; la bouche, vue de profil, paraît toute petite, avec la lèvre inférieure un peu forte. Elle est vêtue d'une robe pourprée, décolletée en carré, bordée d'un large passement d'or; ses épaules disparaissent sous une guimpe en tulle, plissée et bordée au cou par une rangée de perles. La main droite, gantée de gris, ramenée à la taille, tient un éventail vert à monture d'or. Le fond est d'un gris léger et harmonieux.

Il existe encore un portrait de Saskia dont personne n'a jamais fait mention, au moins dans un ouvrage imprimé. C'est celui qui se trouve à Paris chez M. le baron Portalis. Est-il de Rembrandt? Son propriétaire, lui-même, ne le pense pas, et nous sommes de son avis ; mais l'œuvre est intéressante et sort évidemment de l'atelier du maître. Elle a dû être peinte par un élève vers 1634, en même temps que le portrait de Stockholm, auquel elle ressemble par la pose (sauf les mains qui n'y sont pas), par l'absence du chapeau et même par l'arrangement de la guimpe. On ne peut guère se ressembler de plus près. Disons en passant que la date du portrait de Stockholm n'est pas 1632, comme le pense Vosmaër, mais 1634, année du mariage. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la jeune femme ait posé à la fois pour son mari et pour un élève de son mari.

Le portrait qui se trouve chez le baron Portalis offre un curieux mélange de qualités et de défauts : à ne regarder que le profil de la figure, un peu sèchement dessiné, on serait disposé à ne lui accorder qu'une attention distraite ; mais la tempe, la joue, l'oreille sont peintes avec une justesse de modelé, une souplesse vraiment remarquable; et la chevelure gentiment ébouriffée est exécutée avec un brio qui sent la main d'un véritable artiste. Nous ne serions pas éloigné de croire que Rembrandt a mis sa griffe à cette peinture d'un de ses élèves secondaires : ce petit tableau est vraiment intéressant comme document et comme œuvre d'art.

Quel teint avait Saskia? De quelle couleur étaient ses cheveux ? Avec tant de documents précis sous la main, on ne peut manquer de se disputer un peu sur ces questions. Pour notre part, nous sommes fixé, grâce au tableau du baron Portalis : Saskia avait les yeux bleus, les cheveux d'un roux adouci, le teint d'une fraîcheur éblouissante. La copie du portrait de Stockholm donne d'ailleurs les mêmes renseignements. Mais Vosmaër, à qui il faut toujours revenir, n'a pas une opinion aussi arrêtée. Pour mieux dire, il n'en a pas du tout, et il se contente de noter en passant la couleur des cheveux dans les portraits qu'il a vus.

Cette couleur change avec les tableaux. Faut-il supposer que Rembrandt ait changé ainsi la vraie couleur de son modèle selon la disposition variable de son esprit? Non; il copiait toujours fidèlement la nature, et les variations apparentes de sa fantaisie proviennent uniquement de la nuance et de l'épaisseur des vernis. En effet, la couleur la plus rapprochée de la nature se trouve précisément dans un tableau — fait non par lui, mais sous ses yeux — qui n'a jamais passé dans un musée et qui par conséquent, n'a jamais été « conservé » par des vernisseurs zélés. Le tableau du baron Portalis a gardé les tons frais et vivants des premiers jours.

Au contraire, dans le portrait de Cassel, peint à la même époque, M. Vosmaër a vu des cheveux d'un « brun qui tire un peu sur le roux ». Mais si on lit attentivement la description qu'il fait de ce tableau, on y remarque que « la chemisette à plis fins et la manche ont des tons verdâtres. » Vosmaër attribue ces tons au génie du coloriste : en réalité, ils prouvent qu'un vernis brun-verdâtre est venu s'ajouter aux ombres gris-neutre du linge blanc ; et il est tout naturel, en outre, que les cheveux, d'un roux adouci, vus au travers de cette couche brun-verdâtre soient devenus d'un « brun tirant sur le roux. »

Avant d'aller plus loin, nous éprouvons le désir de faire remarquer au lecteur que ces discussions sur la couleur des cheveux ne nous occuperaient pas tant, si elles avaient pour unique but d'élucider un mince détail. Mais il ne faut pas oublier qu'à nos yeux leur portée est beaucoup plus grande : elles tendent à prouver que tout ce qui a été écrit, ou, du moins, imprimé à propos de la couleur de Rembrandt, est faussé presque absolument par ce fait que l'on n'a pas tenu compte des vernis.

Nous dirons tout à l'heure comment il se fait, à notre avis, que les tableaux de Rembrandt aient subi cette inondation de vernis plus que ceux d'aucun autre maître.

Mais quelle que soit l'explication, le fait n'en existe pas moins ; et comme les critiques ont jugé ses ouvrages sans tenir compte du vernis, on devine combien d'erreurs, de contresens et de non-sens ont été commis dans les jugements portés.

En voulez-vous un nouvel exemple ? Il suffit de voir combien Vosmaër dépense d'enthousiasme à côté, dans son analyse des beautés de couleur du portrait de Dresde représentant Saskia sur les genoux de son mari. « Ce tableau mérite une mention spéciale pour le coloris, *la gamme verte y domine encore.* Le fond vert-grisâtre, le rideau vert-brun, la robe vert-pâle, le corsage vert plus foncé, la chaise et le tapis de la table, la queue de paon vert doré, tout cela est dans une gamme à plusieurs nuances de vert et comme enveloppée dans un milieu verdâtre... Le rouge pâle et fauve de l'habit de Rembrandt, les plumes blanches qui cependant finissent dans des teintes verdâtres ; les orne-

ments, les joyaux, l'or, tout rentre dans le ton voulu. Aucune couleur n'est criarde ; toutes sont rompues. Ce sont évidemment de nouvelles combinaisons que cherche le peintre... Nous remarquons ici le système si magistralement mis en œuvre pour la *Ronde de nuit ;* c'est-à-dire que les couleurs voisines se prêtent réciproquement des teintes. Le blanc se marie avec le vert en prenant des ombres verdâtres ; le vert avec le rouge en l'estompant ; le rouge avec le vert en l'échauffant. »

Il n'y a dans cette longue analyse qu'une chose vraie, c'est qu'un certain nombre des objets peints dans la composition étaient verts. Tout le reste n'est qu'un tissu d'erreurs; le fond a été gris et n'est devenu vert grisâtre que par le vernis; la robe vert-pâle pour le même motif, a dû être bleu-pâle, peut-être avec une vague tendance au vert; les plumes « qui finissent par des teintes verdâtres » étaient tout bonnement des plumes blanches avant les vernissages... En un mot c'est bien, comme le dit Vosmaër, le système adopté pour la *Ronde de nuit;* mais ce système, Rembrandt ne s'en doutait pas : ce sont les vernisseurs qui l'ont adopté. Quoi d'étonnant, après cela, que les cheveux de Saskia soient châtains et non roux dans ce portrait?

De même dans le portrait de Dresde daté de 1641, où Vosmaër signale des cheveux « châtains », mais en ajoutant que l'harmonie de ce tableau est « dorée d'une chaude patine, même dans les chairs du visage, de la poitrine et dans les manches de la chemise », ce qui veut dire en bon français qu'une couche assez épaisse de vernis est répandue partout, claire et dorée sur les parties lumineuses, mais rendant plus foncées et plus brunes toutes les demi-teintes et les ombres.

Quant au portrait de Saskia du musée d'Anvers, très analogue pour la pose et pour le costume à celui de Cassel, il diffère tellement de celui-ci par la couleur, qu'on dirait que c'est le portrait d'une autre personne. Les traits sont pareils ; mais à Anvers, les cheveux sont brun foncé, les chairs sont brunes, ou plutôt tannées comme un vieux cuir ; la chemisette, révérence parler, est de la même couleur que la chemise de la reine Isabelle. Vosmaër, décrivant ce portrait, parle du fond « grisâtre glacé de brun » ; il dit que le coloris du tableau est « chaud, brûlant ». Il pense que Rembrandt le peignit en 1642, au moment même où il était « occupé à la *Ronde de nuit* ». C'est, en effet, une chose naturelle que de penser à la *Ronde de nuit,* tableau ultra-verni, toutes les fois qu'on se trouve en présence d'un autre tableau trop verni. Mais il est évident que la Saskia d'Anvers, par ses analogies avec celle de Cassel et surtout par la jeunesse des traits du modèle, remonte aux premiers temps du mariage. Si on dévernissait cette peinture, qui a absolument besoin d'un nettoyage sérieux, on retrouverait sous le « glacis brun », les cheveux roux, le teint de lis et de roses et le fond gris neutre que Rembrandt avait mis sur sa toile.

Pendant que nous mettions au net le présent travail, déjà ancien, nous avons appris la mort de M. Vosmaër. Le vieux travailleur est allé se reposer. Il a rempli vaillamment sa tâche. Nous avons différé d'opinion avec lui sur la couleur de Rembrandt ; mais cela ne nous a jamais empêché de rendre justice, toutes les fois que nous avons pu le faire par la plume, aux éminentes qualités qu'il a déployées dans l'étude du maître auquel il dévoua sa vie. Personne, pas même M. Bode, qui a consacré à Rembrandt un excellent demi-volume in-8o dans ses *Études pour servir à l'histoire de l'art hollandais*, n'a fait de l'œuvre de Rembrandt une étude d'ensemble plus exacte, plus minutieuse. Nous nous inclinons devant cet homme sincère, que notre discussion ne veut pas rabaisser, loin de là. D'ailleurs, la discussion sérieuse ne rabaisse jamais, car on ne discute que ceux qui sont placés très haut.

Il n'aurait tenu qu'à nous d'entamer avec lui une polémique plus directe et plus vive. Dans un article (février 1886) du *Spectator* de La Haye, il avait reconnu la justesse de nos idées et de celles de M. Brédius au sujet des anciennes mutilations de la *Ronde de nuit*; mais il avait passé sous silence tout ce qui se rapportait à l'état primitif de ce tableau en ce qui regarde la couleur et l'effet; et nous nous étions bien gardé de réclamer, trop heureux d'avoir une pareille approbation pour la moitié de notre travail. Mais M. Van Polsbroek, descendant du capitaine Cock, — du personnage qui joue le rôle principal dans le tableau d'Amsterdam, — possédait une précieuse petite aquarelle que le capitaine Cock avait fait faire vers 1653, c'est-à-dire au moment où le tableau était dans toute sa fraîcheur. Cette aquarelle, exécutée sur l'un des feuillets de l'album de famille de Cock, avait passé par des héritages successifs sans jamais sortir de la famille. Elle fut reproduite par le *Oude-Holland* (la vieille Hollande) dans un très intéressant article de M. D.-C. Meyer junior, qui ne lui attribua pas, selon nous, toute la valeur de document qu'elle avait au point de vue de la couleur et de l'effet. Quelque temps après, M. Van Polsbroek, profitant d'un voyage à Paris, voulut bien apporter avec lui le précieux album, ce qui nous permit d'écrire dans la *Gazette des Beaux-Arts* un nouvel article pour corroborer les idées énoncées par nous dès 1883.

M. Vosmaër, à qui nous faisions parvenir un exemplaire de chacune de ces études sur la *Ronde de nuit*, gardait toujours le silence. Aussi ne fûmes-nous pas médiocrement surpris de recevoir de M. Van Polsbroek une lettre, datée du 6 avril 1887, qui commençait ainsi :

« M. Vosmaër, à qui j'ai rendu visite il y a quelques jours, et à qui j'ai montré mes albums, était tellement convaincu que le tableau original avait noirci et que l'aquarelle représentait le plein jour, qu'il m'a dit : — Vouloir constater par des preuves que l'aquarelle représente la lumière du jour, ce serait enfoncer une porte ouverte. »

Certes, M. Vosmaër était d'avis, comme tout le monde depuis une trentaine d'années, que dans la *Ronde de nuit*, « il ne s'agit ni de ronde, ni de nuit ». Mais il croyait aussi, comme tout le monde, que Rembrandt transfigurait la nature. « Il n'y a, dit-il dans son grand ouvrage, p. 227, il n'y a dans la couleur et la lumière fantaisistes de Rembrandt pas plus de bizarrerie que dans le dessin de Michel-Ange ou la composition du Véronèse. » Et ailleurs : « Si le temps et les vernisseurs ont aidé à obscurcir le tableau, *il était peint à l'origine dans un ton foncé.* »

Prendre un effet de soleil dans un ton foncé, voilà comment M. Vosmaër — et avec lui tout le monde avant les récentes recherches — se figurait que Rembrandt avait toujours procédé. Si nos arguments l'avaient convaincu, il aurait fait comme M. Bredius, qui dès le premier jour nous appuya de sa grande autorité. Il devait donc y avoir eu nécessairement un malentendu entre M. Van Polsbroek et lui.

Dans cette conviction, nous priâmes M. Van Polsbroek de demander à Vosmaër s'il croyait réellement que le tableau primitif fût un effet de soleil très clair, aussi clair que le reproduisait l'aquarelle. La réponse fut celle que nous attendions. M. Van Polsbroek nous en envoya la traduction littérale, dont voici la teneur :

« Permettez-moi de répondre sans détours à votre demande.

« Il me fâche de différer tout à fait d'opinion avec M. Durand-Gréville. Selon ma conviction, le tableau de Rembrandt n'a jamais été semblable à l'esquisse de votre album. Quelque importante qu'elle soit pour la composition ainsi que pour la dimension (les bandes coupées), elle ne peut, pour la couleur et l'effet, servir d'argument ni mener à des conclusions.

« Elle est de peu de valeur d'art, n'étant qu'une aquarelle légèrement lavée, et pour ces deux raisons, elle ne peut être comparée avec le coloris plein, profond et fort d'une peinture à l'huile, de Rembrandt. En tirer des conséquences serait très risqué et pas critique.

« On exagère fortement. On veut que la *Ronde de nuit* ait été très claire. Positivement ceci n'est pas vrai. Certainement le tableau est devenu *plus foncé*, mais il n'a jamais été une peinture claire. Nous avons là-dessus le témoignage des contemporains, cité dans mon ouvrage sur Rembrandt, et la connaissance de l'œuvre même de Rembrandt. Son coloris a toujours été chaud. Son clair-obscur a beaucoup d'ombre et peu de lumière chaude et concentrée, et cette lumière n'est pas une lumière de jour ordinaire comme chez Van der Helst et autres, mais un clair-obscur poétique et magique. C'est positivement dans cette tonalité qu'a été peint le tableau de Banning Cock.

« Je consens seulement qu'il est devenu plus sombre; mais ni la fillette, ni le

lieutenant n'ont été blancs, d'un blanc de papier; ils ont été chaudement jaunâtres.

« Pourquoi le tableau de Rembrandt serait-il devenu plus sombre, et non pas ceux de Van der Helst et de plusieurs autres? Il y a eu, dès le commencement, une différence dans la manière de peindre. On ne pourra éviter cette conséquence logique.

« Vous pouvez sans inquiétude communiquer ceci à M. D.-G. Espérant avoir répondu à votre question, quoique, à mon grand regret, autrement que M. D.-G. ne l'eût désiré, je vous prie de bien vouloir agréer, etc.

« C. Vosmaër. »

Cette lettre si précise était un excellent point de départ pour une discussion approfondie. En effet, Vosmaër élargissait la question, il ne parlait plus d'un seul tableau, mais de l'œuvre entier de Rembrandt.

En revanche, sa lettre avait un inconvénient : pour la discuter, les limites d'un seul article n'auraient pas suffi, ou alors il aurait fallu se borner à des affirmations générales. Nous avons préféré continuer pendant quelque temps à prendre la question par le détail, étudier, après la *Ronde de nuit*, la *Leçon d'anatomie*, puis le *Bon Samaritain*, puis les portraits de *Saskia*, prouver d'une façon irrécusable que ces ouvrages ont été modifiés par les vernis beaucoup plus encore que par le temps; et si la mort de Vosmaër n'était pas venue réveiller le souvenir de sa lettre, nous aurions probablement continué la même tactique, afin que la conclusion générale de toutes ces études partielles s'imposât d'elle-même.

Notre méthode avait encore cela de bon, qu'au lieu de se renfermer dans une argumentation très aride, elle nous permettait de faire un peu l'école buissonnière, d'étudier chaque tableau dans son histoire en même temps que dans sa valeur esthétique.

Mais enfin, la lettre est citée. Répondons-y brièvement :

L'aquarelle, disait Vosmaër, est de peu de valeur d'art... elle ne peut être comparée avec le coloris plein, profond et fort, d'une peinture à l'huile.

Cela est évident. Seulement il ne s'agit pas ici de comparer. Il s'agit de comprendre que, si le tableau n'avait pas été très clair, l'aquarelle, copie de ce tableau, aurait été plus ou moins foncée. Notez que la copie de la National Gallery, qui n'est pas une aquarelle, représente aussi le tableau en clair. Quel intérêt ces deux copistes, qui ne se connaissaient pas, auraient-ils eu à copier le tableau beaucoup plus clair qu'il n'était? Il est vrai que Vosmaër n'avait jamais vu la copie de Londres, sans quoi il eût été de notre avis.

Vosmaër a cité, dit-il, des témoignages contemporains, qui prouvent que le tableau n'a jamais été une peinture claire.

Le témoignage le plus contemporain est celui de Hoogstraten, qui, dans son *Introduction à l'Académie de la peinture,* en 1678, loue Rembrandt d'avoir donné de l'unité à son tableau de la garde civique, « œuvre si pittoresque de pensée, si élégante d'agencement, et si puissante, qu'auprès d'elle toutes les autres toiles paraissent des figures de cartes à jouer. Cependant (conclut Hoogstraten) j'aurais désiré qu'il y mit un peu plus de lumière. » Nous ferons observer qu'entre 1642, époque où le tableau fut terminé, et 1678, il s'est écoulé trente-six ans, c'est-à-dire plus que le temps nécessaire à un tableau pour s'assombrir s'il a été trop verni et s'il est exposé à la fumée des feux de tourbe, comme on sait que c'était le cas au *Doelen* des arquebusiers. De plus, au moment où il écrivait ces lignes, le vieux Hoogstraten était depuis longtemps devenu partisan de la peinture italienne, ce qui voulait dire, en 1678, « peinture claire ». Il y avait en ce moment-là, contre la peinture où le clair-obscur joue un rôle, une réaction absolument semblable à celle dont nous sommes témoins aujourd'hui à Paris. Eh bien, si un de nos plein-airistes actuels s'avisait de dire qu'il aurait désiré « un peu plus de lumière » dans l'*Entrée des Croisés* ou les *Convulsionnaires de Tanger*, cela signifierait-il que Delacroix peignait ses toiles dans une gamme sombre ?

D'ailleurs, Vosmaër lui-même cite, sans en remarquer l'importance, le passage du catalogue de la vente Boendermaker (1768) qui concerne non pas, comme il le croyait, une esquisse perdue, mais tout bonnement la copie qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery de Londres : « Un très beau tableau représentant la sortie d'une compagnie de gardes civiques... Ce tableau est *étonnant... par le grand éclat du soleil.* » Comment un tableau étonnant par le grand éclat du soleil aurait-il pu être la copie d'un tableau sombre ? Il faut être aveuglé par une longue habitude de penser autrement, pour ne pas voir combien cette supposition est absurde ! Le témoignage des contemporains, à supposer même qu'il fût très affirmatif, ce qu'il n'est pas du tout, tomberait entièrement devant celui du catalogue Boendermaker. Il tombe mieux encore devant l'examen du petit tableau lui-même.

— Son clair-obscur, dit encore Vosmaër, a beaucoup d'ombre et peu de lumière chaude et concentrée.

Sans aucun doute, il aimait le mystère du clair-obscur; mais s'il aimait à concentrer ses lumières, il évitait soigneusement les ombres noires. Du moins n'est-il tombé dans ce défaut des ombres noires que rarement et pendant les sept ou huit dernières années de sa vie. Ses eaux-fortes, dans leurs premiers tirages, le prouvent surabondamment. Hoogstraten lui-même, cité par Vosmaër, p. 383, dit en parlant de lui : « Il est étonnant comme il a su rendre les lumières reflétées; on dirait que la science des jours à reflet était son véritable élément... »

Voici enfin la grosse objection : « Pourquoi le tableau de Rembrandt serait-il devenu plus sombre, et non pas ceux de Van der Helst et de plusieurs autres ? Il y a eu dès le commencement une différence dans la manière de peindre. On ne pourra éviter cette conséquence logique. »

Certes, il y a eu une différence. La plupart des peintres contemporains de Rembrandt mettaient du blanc dans leurs ombres, ce qui les rendait plus claires et moins sujettes à s'assombrir; tandis que, chez Rembrandt, les ombres sont presque toujours obtenues par transparence, ce qui les rendait plus mystérieuses, plus harmonieuses, et en même temps, plus sujettes à s'alourdir. Mais, cette première différence bien constatée, il y en a une autre tout à fait accidentelle; les tableaux de Rembrandt ont presque tous été trop vernis, et voici pourquoi : tout le monde sait que Rembrandt a fait un certain nombre d'esquisses au moyen d'une seule couleur, qui était le bistre, proche parent du bitume; dans ces esquisses d'un ton chaud, les parties les plus claires étaient obtenues par le jeu du dessous gris, carton ou toile préparée. D'autre part un grand nombre de ses tableaux, surtout après ses huit ou dix premières années de production, sont violemment empâtés, de telle sorte que le vernis accumulé dans les creux devient roux ou brun au bout d'un quart de siècle. Ces deux circonstances réunies ont fait croire que Rembrandt avait une prédilection pour les tons chauds, même dans les clairs, et quand un amateur possédait un tableau de Rembrandt qui ne rentrait pas dans la gamme rousse, l'amateur considérait comme un devoir d'en « réchauffer » le ton. Voilà sans doute pourquoi la plupart des tableaux de ce maître ont été outrageusement vernis, et pourquoi ceux d'autres artistes ont été vernis modérément. Toutefois il ne faudrait pas s'imaginer que Rembrandt soit l'unique victime. Nous passerons un jour en revue quelques tableaux des anciennes écoles : les peintures lisses ont infiniment moins souffert que les peintures empâtées, c'est tout ce qu'on peut dire.

Encore une fois, la campagne que nous avons entreprise à propos des dangers du vernissage n'a aucun caractère agressif. Du reste, les erreurs que nous avons relevées chez Vosmaër et chez d'autres, à propos de la couleur de Rembrandt, n'avons-nous pas été obligé de les relever d'abord dans nos propres travaux ? Nos premières études imprimées sur Rembrandt remontent à dix-huit ans. A cette époque, nous regardions le grand Hollandais avec les yeux de tout le monde, et nous avons, sans aucun doute, attribué au seul génie du maître la « chaude harmonie » que le vernis épais avait contribué à répandre sur ses œuvres. En 1879, encore fraîchement débarqué d'un dernier voyage en Russie, nous avons fait de la *Danaé* de Rembrandt de l'Ermitage, au point de vue de la couleur, une analyse qui ressemble joliment à celles que nous avons citées plus haut d'après Vosmaër. A cette époque, le vernis faisait encore pour

nous partie intégrante des peintures qu'il recouvrait. Nous avons eu depuis notre petit chemin de Damas, et nous faisons tous nos efforts pour que d'autres l'aient aussi.

D'autres, cela ne veut pas dire seulement des amateurs, des confrères en critique, cela veut dire aussi des peintres. En France, au temps du romantisme, les vieux vernis ont créé toute une classe d'artistes qui peignaient « dans une sauce rousse » pour donner plus d'harmonie à leurs ouvrages. Des portraitistes même ont suivi ce mouvement. Mais la France est corrigée, et c'est à l'étranger qu'il faut aller aujourd'hui pour trouver des peintres de valeur qui croient imiter Rembrandt quand ils copient « en roux » un visage blanc et rose. L'exposition universelle de 1878 a montré des spécimens de ces imitations superficielles, et celle de 1889 en montrera probablement encore.

A force de frapper sur un clou, on l'enfonce : à force de citer des exemples nouveaux à l'appui de la vérité, nous finirons peut-être par la faire prévaloir.

E. DURAND-GRÉVILLE.





JEAN ET JACQUES



JOURNAL POSTHUME D'UNE ARTISTE

FRAGMENTS INÉDITS (1)



OMME presque tous les soirs, il y a du monde à dîner, les E., le S., ou la P., ou tout ça ensemble. Je les écoute et me dis que voilà des gens qui ne font rien et qui passent leur vie à dire des niaiseries ou des potins. Sont-ils plus heureux que moi?... Leurs tracas sont autres et ils souffrent autant. Et ils ne jouissent pas autant que moi de tout.. Une quantité de choses leur échappent, des riens, des subtilités, des reflets qui sont pour moi un champ d'observations et une source de plaisirs inconnus du vulgaire. Mais aussi je suis peut-être plus sujette

(1) *L'Artiste* a déjà inséré (1887, I, 58 et 122) quelques fragments du *Journal* de Marie Bashkirtseff. Depuis lors l'ouvrage a été publié en librairie; mais les deux volumes qui le composent ont été loin de suffire pour contenir tout ce que la jeune artiste a laissé de curieux souvenirs. Une bonne part est demeurée inédite: c'est de là que nous tirons les extraits que nous publions aujourd'hui.



Panneau décoratif, par Marie Bashkirtseff.

que beaucoup à ces contemplations des grandeurs de la nature autant que des mille détails de Paris, un passant, une expression d'yeux d'enfant ou de femme, une annonce, que sais-je? Quand je vais au Louvre, traverser la cour, monter l'escalier par le sillon tracé par les millions des pieds qui l'ont foulé, ouvrir cette porte; et les gens que l'on y rencontre, on leur prête des histoires, on les suit dans leur être intime, on se représente leur vie, en un instant, puis d'autres pensées, d'autres impressions et tout cela s'enchaîne et tout cela est divers. Il y a là sujet à.... est-ce que je sais?

27 février 1883. — Enfin, c'est une série de jours gais; je chante, je cause, je ris, et Bastien-Lepage revient comme un refrain. Ni sa personne, ni son physique, à peine son talent. Rien que le nom.... Pourtant je suis prise de peur.... Si mon tableau allait lui ressembler.... Il a peint dernièrement un tas de garçons et de fillettes, le célèbre *Pas mêche* entre autres, qui est ce qu'on peut voir de plus beau. Eh! bien, moi, ce sont deux gamins qui marchent le long d'un trottoir se tenant par la main, l'aîné a six ans et regarde dans le vague, devant lui, une feuille entre les lèvres; le petit regarde le public, une main dans la poche de son pantalon de gamin de quatre ans. Je ne sais que penser, car j'ai encore été contente de moi

ce soir. C'est vraiment épouvantable.

Le tableau sera fini demain, j'y aurai mis dix-neuf jours. Si je n'avais refait l'un des gamins ce serait déjà fini, en quinze jours.

3 mars. — R. F. est venu voir le tableau. Il est très content. Une des têtes est très bien. — « Vous n'avez jamais rien fait d'aussi bien ; c'est souple et d'un joli ton. A la bonne heure, c'est vraiment bien. Bravo ! Mademoiselle. » Et comme cela pendant longtemps. Enfin, c'est très bien. Je ne peux pas y croire. Reste à faire les vêtements et je veux aussi refaire la tête du petit qui n'est pas mal, mais pas si bien que l'autre. C'est qu'il avait l'air de trouver cela vraiment bien. Et pourtant je ne suis pas contente, ça ne m'a pas rendue gaie... Un autre jour j'aurais sauté toute la journée. Alors pourquoi ne suis-je pas enchantée ? Car jamais il ne m'en a dit autant. J'aurais pu faire encore mieux, il me semble du moins, et je vais tâcher d'y arriver dans la deuxième figure... Il est content, c'est évident, je voudrais savoir ce qu'il en dit aux autres.... Est-ce seulement relativement très bien, très bien pour moi, ou est-ce vraiment bien ? Moi, je vois au delà, plus loin, mieux ;



Panneau décoratif, par Marie Bashkirtseff

je voudrais refaire ... je puis faire mieux, alors? Oui, est-ce relativement si bien que ça? Ou est-ce vraiment pas mal?

5 mars. — Je me suis donné le plaisir de parler toute une soirée avec les artistes, qui m'ont dit des choses si agréables sur mon tableau que j'en éprouve de la sympathie pour eux. Lorsque ce sont des gens du monde qui font des compliments on n'y fait aucune attention; souvent et presque toujours les artistes font comme eux. Avec les gens du monde, ils font des compliments dont ils ne pensent que la moitié ou rien. Maintenant il y a des gens sincères, simples, honnêtes comme E. Seulement on est tellement dégoûté par les compliments des gens polis qu'on ne croit plus à rien, pourtant...

15 mars. — Voilà. C'est fini. A trois heures je travaillais encore, mais tout le monde est arrivé et il a fallu laisser. Nous allons ensuite voir entrer les tableaux au Palais. Il neige...

19 mars 1884. — J'ai trouvé un verger à Sèvres et ne rentre que vers 8 heures, très fatiguée.

22 mars. — Pas encore commencé à Sèvres, mais c'est trouvé.

24 mars. — Depuis quelques jours il y a je ne sais quel brouillard autour de moi, qui m'isole de l'univers et qui me fait voir des réalités au fond de moi-même. Aussi... Non, tout est trop triste pour que je me plaigne... C'est un abêtissement lourd. Au milieu de ces vapeurs qui m'entourent, je vois plus clair les réalités si dures, si amères que je vais pleurer en les écrivant. Et puis à quoi bon? A qui bon tout? Six ans passés à travailler dix heures par jour pour arriver à quoi? avoir du talent et une maladie mortelle...

Je n'aurais pas eu le temps de vous raconter toutes ces misères, mais j'attends mon modèle et ne faisant rien, il faut bien geindre... Et le vent de mars avec un un ciel gris et lourd...

J'ai commencé hier un assez grand tableau dans le vieux verger de Sèvres. Une jeune fille assise sous un pommier en fleurs; un sentier qui s'en va au loin, et partout des branches d'arbres fruitiers en fleurs, de l'herbe très fraiche, des violettes et des petites fleurs jaunes. La femme est assise et rêve, les yeux fermés et la tête appuyée dans la main gauche, le coude sur le genoux. Ça doit être très simple et on doit sentir les effluves du printemps qui font rêver la femme. Il faut du soleil entre les branches. Ça a deux mètres de large et un peu plus en hauteur.

26 mars. — Le tableau est ébauché.

16 avril. — Je vais tous les jours à Sèvres. Ce tableau m'empoigne. Le pommier est en fleurs; tout autour les feuilles d'un vert clair poussent, et le soleil joue sur cette belle verdure de printemps. Dans l'herbe, des violettes, des fleurs jaunes qui éclatent comme de petits soleils. L'air est embaumé.

Et la fille qui rêve au pied de l'arbre, « alanguie et grisée », comme dit André Theuriet. Si on rendait bien cet effet de sève, de printemps, de soleil, ce serait beau.

Depuis huit jours que je ne touche pas à un pinceau, alors ça va encore ; mais il faudra bien s'y remettre...

25 mai. — Qu'est-ce que je fais depuis le 1er mai ? Rien. Et pourquoi ? Ah ! misère. Je reviens de Sèvres. Ah ! C'est affreux. Le paysage a tellement changé qu'on ne peut plus y toucher, ce n'est plus le printemps. Mais il faut le finir ce tableau...

1er juin. — Avec tout ça, je ne fais rien depuis un mois... Si, je lis Sully-Prudhomme depuis hier matin. J'en ai là deux volumes, et je trouve que c'est très bien. Je m'inquiète peu des vers, je ne m'en inquiète que lorsqu'ils sont mauvais et que cela gêne, autrement il n'y a pour moi que l'idée exprimée. Il leur plait de rimer, qu'ils riment, mais que je ne m'en aperçoive pas. Donc les idées très subtiles de Sully-Prudhomme me plaisent infiniment. Et il y a chez lui un côté très élevé, presque abstrait, très fin, très quintessencié, qui s'accorde parfaitement avec ma façon de sentir.

Je viens de lire tantôt me promenant sur mon balcon, la préface du livre de Lucrèce et le livre lui-même, *De natura rerum.* Ceux qui savent ce que c'est m'en sauront gré. Il faut une grande tension d'esprit pour comprendre tout ; ça doit être une lecture difficile, même pour ceux qui ont l'habitude de manier ces sujets. J'ai tout compris, ça échappait par moments, mais j'y revenais et me forçais de ressaisir...

Je devrais respecter beaucoup Sully-Prudhomme d'écrire des choses que je saisis avec tant de peine. Le maniement de ces idées lui est familier, comme à moi le maniement des couleurs... Il devait donc aussi avoir une sainte vénération pour moi, parce qu'avec *quelques couleurs boueuses*, comme a dit Th. Gautier, donc avec quelques couleurs boueuses je fais des visages qui expriment des sentiments humains et des tableaux où on voit la nature, les arbres, l'air, les lointains. Il doit se croire mille fois supérieur à un peintre en fouillant *inutilement* dans le mécanisme de la pensée humaine. Qu'est-ce qu'il apprend à lui et aux autres ? — Comment l'esprit fonctionne ? En donnant à tous ces mouvements intellectuels, rapides, insaisissables, des noms. Moi pauvre, je pense que cette subtile philosophie n'apprendra rien à personne, c'est une recherche, un amusement délicat et difficile, mais pourquoi ? Est-ce en apprenant à donner des noms à toutes ces choses abstraites et merveilleuses que se formeront les génies qui écriront de beaux livres ? ou les hommes extraordinaires qui *penseront*, à la tête de l'univers ? Et puis l'homme, dit-il, ne peut connaître de l'objet que ce par quoi il est en communication avec lui, etc. La plupart de ceux qui me liront n'y entendront rien, pourtant je citerai encore ceci : Notre science ne peut

donc aider la connaissance de nos catégories appliquées à nos perceptions. Non, évidemment...

J'ai été à Sèvres, mais vite revenue, j'avais emmené un modèle, eh bien, un modèle n'est pas une vraie fille de la campagne et je reprendrai encore notre laveuse de vaisselle. Enfin moi qui prétends peindre le moral des gens, j'aurais fait une petite coureuse habillée en paysanne. Il me faut une vraie grande bête de fille qui rêve accablée de chaleur.

17 juin. — Ce que mon tableau m'embête ! et il y a encore une main à faire ! Encore Sèvres et ce n'est pas fini. Il faut une volonté bien forte pour ne pas tout lâcher.

4 juillet. — Il est ici le tableau de Sèvres, à l'atelier. On peut l'appeler *Avril*. Ça m'est égal, ce n'est pas le sentiment que je voulais, du tout.

5 juillet, — R. F. est venu ce matin voir *Avril*, ça me fait du bien, car ce que je croyais mauvais, atroce, ne l'est pas. Le tableau est vu par des amis, cette après-midi, et aussi par D... D... est un jeune homme, ami de Gaillard, poète, cigalier.

Donc ce jeune homme se fait une spécialité artistique, il connaît tous les peintres, il a publié des volumes de vers sur le Salon. (Mon tableau y est). Donc ce D... prétend que ma nouvelle toile (*Avril*) est une des meilleures et que ça fera admirablement bien au Salon.

Il en a parlé à E. S. qui ne l'a pas vu devant moi, et il le décrit comme je l'ai compris.

Oui, il a exactement compris ce que j'ai voulu faire. Les feuilles et les herbes qui poussent, les fleurs du pommier, les violettes, la griserie du soleil d'avril, ce sommeil amoureux qui envahit la fille...

MARIE BASHKIRTSEFF





LES VOIX DU PRINTEMPS

I

Quand les premiers bourgeons du printemps sont ouverts,
Quand l'oiseau fait son nid sous les floraisons blanches,
Dans l'espoir que bientôt de larges rideaux verts
Le feront invisible à la fourche des branches ;

Pour saluer de haut le retour du soleil,
L'alouette en droit fil monte au ciel la première,
Et l'oiseau de la Gaule est comme un point vermeil
Qui vibre dans l'azur ébloui de lumière.

On entend la chanson des petits chevriers,
Et le bouvreuil qui siffle aux buissons d'aubépines.
La grive a répondu dans les genévriers
Aux ramiers en amour sur le haut des collines.

Par un matin d'avril tout ce monde est en voix,
Même un essaim joyeux d'abeilles bourdonnantes,
Trombe d'or affolée aux lisières des bois,
Où parlent aux échos de belles ruminantes.

Une cloche s'éveille... et son pur tintement
Mêle un son d'argent clair aux fêtes de l'aurore,
Et tous les amoureux écoutent gravement
Quand la pieuse voix s'épand large et sonore.

Chansons de la vallée et chansons des hauteurs.
A la fois tous les bruits de la terre s'apaisent...
L'accent religieux a surpris les chanteurs...
Émus, d'un cœur égal, l'homme et l'oiseau se taisent.

Et quand le dernier coup de la cloche a tinté,
Sous les arbres des bois éteignant son murmure,
Tous ceux qui se taisaient, après avoir chanté,
Recommencent en chœur à bénir la nature.

II

Mais si le rude écho de la guerre a parlé,
Lorsque de lourds caissons de grosse artillerie,
Dans l'herbe et dans les fleurs de la haute prairie,
A grands bruits de chevaux et d'affûts ont roulé ;

Quand les canons, traînés où passaient les charrues,
En écharpe ont creusé de funèbres sillons,
Dans la poudre qui monte, aveuglant les rayons
Des purs soleils pleurant leurs clartés disparues.

(La Mort pour son travail a de bons ouvriers.)
Quand tout est bien fini, quand a passé l'armée
Avec elle emportant sa dernière fumée,
On se demande où sont les petits chevriers ;

Et les ramiers heureux s'aimant sur les collines,
Et les oiseaux charmeurs des bois et des étangs,
Tous ceux qui chantaient bien la chanson du printemps
Dans les genévriers ou les fleurs d'aubépines.

Plus rien au fond du val... plus rien sur les hauteurs...
Pas d'alouette au ciel qui des blés verts s'élance..
Sur un pays désert plane le froid silence.
La rafale de guerre a tué les chanteurs.

ANDRÉ LEMOYNE.



CHRONIQUE



En élisant M. Gustave Moreau, l'Académie des Beaux-Arts a rendu hommage à l'un des plus grands artistes de notre temps, et s'est, du même coup, grandement honorée elle-même. Un de nos collaborateurs étudiera prochainement dans *L'Artiste* l'œuvre merveilleuse du peintre, œuvre trop peu connue et dont l'auteur, s'isolant dans une retraite volontaire, au grand regret des curieux d'art, s'est abstenu de rien montrer au public depuis de longues années. Il n'a pas moins fallu, dit-on, qu'une démarche de M. le vicomte Henri Delaborde, pour amener M. Gustave Moreau à poser sa candidature. Ce faisant, l'éminent secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts a bien mérité de tous les artistes. Il est permis d'espérer qu'après son élection, M. Gustave Moreau ne persistera pas à laisser ses œuvres de ces dernières années

réléguées dans son atelier, et qu'il consentira à les faire figurer à la grande exposition de 1889, pour le plus grand honneur de l'art français.

Pour cette élection, qui était faite pour remplacer M. Gustave Boulanger, décédé, la section de peinture avait classé les candidats dans l'ordre suivant : 1° M. Gustave Moreau, 2° M. Jules Lefebvre, 3° M. Jean-Paul Laurens, 4° M. Emile Lévy, 5° M. Henner. Au premier tour de scrutin, les suffrages de trente-sept votants se sont répartis ainsi : MM. Moreau, 14 voix; Lefebvre, 9; Henner, 7; Lévy, 4; Laurens, 3. La majorité requise — soit 19 voix — n'ayant été acquise à aucun des candidats, il a été procédé à un second tour de scrutin, après lequel M. Gustave Moreau a été élu par 19 suffrages.

Dans ses séances suivantes, l'Académie des Beaux-Arts a entendu la lecture des rapports faits par chaque section compétente sur les envois de Rome.

M. Léon Bonnat, membre de l'Institut, est nommé professeur chef d'atelier de peinture à l'École des Beaux-Arts, en remplacement de M. Gustave Boulanger, décédé.

La distribution annuelle des récompenses aux élèves de l'école des Beaux-Arts a eu lieu, le 25 novembre dernier, dans l'hémicycle de l'école, sous la présidence de M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, ayant à ses côtés le haut personnel de l'école et un grand nombre de notabilités artistiques. M. Larroumet, dans une allocution très applaudie, a montré la part d'influence que les traditions maintenues par l'école exercent sur l'art français du XIXe siècle.

« Ne croyez pas, a-t-il ajouté, qu'en parlant de la sorte je reprenne pour mon compte l'expression obligatoire de l'optimisme officiel. J'exprime une conviction sincère et je crois remplir un devoir trop négligé de nos jours. Pendant une longue période de satisfaction personnelle, nous nous accordions l'éloge d'une main trop libérale; puis la phase du mécontentement était venue, et nous nous étions mis à nous dénigrer avec une complaisance qui ne laissait rien à faire pour nos ennemis et nos rivaux. Il serait temps de mettre fin à ce second excès né du premier et de voir les choses telles qu'elles sont, sans fade compliment ni parti pris de sévérité. Voilà bientôt cent ans que la société française a changé ses conditions d'existence et ouvert une nouvelle ère historique; encore quelques mois et nous allons montrer au monde le résultat de nos travaux, de nos efforts, de nos souffrances. Il importe à notre honneur de ne plus nous amuser à ces plai-

santeries de plume ou de parole, à ces saillies d'humeur où nous ne voyions que jeux d'esprit et qui, en réalité, tournaient au détriment de notre bonne réputation et du respect de nous-mêmes. Les peuples ont besoin de s'estimer, et plus que jamais, il importe de ne pas amoindrir notre confiance dans les destinées de la patrie.

« Cela est vrai dans toutes les manifestations de la vie nationale ; cela est surtout vrai dans le domaine artistique. Au point de vue de l'enseignement des beaux-arts, si l'on compare ce qu'il était il y a cent ans à ce qu'il est aujourd'hui, on constate de grands progrès et on trouve qu'à ce point de vue la nouvelle France est très supérieure à l'ancienne. Je ne parle pas seulement de votre école; je parle de l'enseignement à tous ses degrés. Depuis dix-huit ans surtout, que d'efforts et que de progrès! Aujourd'hui, par toute la France, de l'école primaire au lycée, de l'humble commune à la grande ville, partout le goût et l'art est suscité, guidé et satisfait; partout les écoles et les musées se peuplent. Dès qu'au lendemain de l'année terrible la nation voulut panser ses blessures et réparer ses forces, tous les amis de l'art, ceux qui produisent et ceux qui enseignent, ceux qui écrivent et ceux qui administrent, tous se mirent à l'œuvre, et on jugera l'an prochain du résultat de leurs travaux, poursuivis avec une suite, une ténacité, une abondance de résultats vraiment admirables. Et puisque je constate ces résultats, vous me reprocheriez avec raison de ne pas citer un nom qui restera inséparable de ce grand travail, celui de l'éminent artiste qui fut un de mes prédécesseurs à la direction des beaux-arts et l'un des chefs de cette école : le nom de M. Eugène Guillaume. »

L'orateur s'adressant ensuite aux professeurs et s'élevant contre l'opinion qui prétend que l'éducation indépendante serait plus favorable au progrès de l'art que l'action de l'État, a continué en ces termes : « On vous déclare inutiles, vous qui enseignez au nom de l'État et qui le représentez officiellement dans ses corps savants et ses conseils ; on nous déclare nuisibles, nous, auxquels il confie la direction de son enseignement, le développement de ses musées et la décoration de ses édifices. Écoutons ces reproches avec philosophie et n'en soyons pas troublés dans l'accomplissement de notre tâche respective. Si l'État se désintéressait de l'enseignement et de la protection artistique, il n'y aurait pas assez d'indignation ou d'ironie contre son indifférence béotienne. Mieux vaut, je crois, encourir le premier reproche que le second.

« J'estime donc, messieurs, qu'à l'exemple de nos devanciers, nous pouvons remplir, avec la conscience que nous faisons œuvre utile, la double tâche que l'État nous confie. Je n'ai pas à vous rappeler vos devoirs à ce sujet, mais je sais quels sont les miens et je les résumerai en deux mots : l'impartialité et la sympathie. »

M. Larroumet termine par un éloge de M. Gustave Boulanger et de son successeur à l'École des Beaux-Arts, M. Léon Bonnat.

La séance a fini après la proclamation des récompenses :

Section de peinture et de sculpture. — Figures dessinées d'après nature. — Médailles : MM. Alfred Boisson, Dechenaud.

Figures modelées d'après nature. — M. Chauvet.

Figures modelées d'après l'antique. — MM. Belloc, Desruelles.

Concours de composition Fortin d'Ivry. — MM. Devambez, J. Veber, Lavergne; *Sauzel* : MM. Jacques (Marcel), Pignol, Tonetti ; *Lemoine :* MM. Al. Roze-Gasq. Theunissen.

Concours de composition décorative. . — MM. Franzini d'Issoncourt, Amoretti, Manceaux, Darras.

Sculpture. — MM. Bonval, Barcet.

Prix d'anatomie. — MM. Besson, Manceaux, Villette, Salles, peintres ; M. Thiriot, sculpteur.

Prix de perspective. — M. Villette.

Concours semestriels. — MM. Gauquié, Sicard, J. Weber, Theunissen.

Prix de mathématiques. — MM. Collongo, Avard, Boué, Claitte.

Prix de stéréotomie, — MM. Rous, Labourat, Hébrard, Bonnet, Leroy.

Prix de construction. — MM. Duquesne, Bertrand, Recoura, Lechevallier-Chevignard.

Concours Godebœuf, — MM. Eustache, Godefroy, Jost, Muller.

Prix d'histoire de l'architecture. — MM. Fournier, Sontag.

Prix Caylus. — MM. Charpentier, peintre, Desvergnes, sculpteur.

Prix Le Tour. — M. Lenoir.

Prix Hugnier. — M. Ducatillon.

Prix d'Attainville. — MM. Roussel, Blanchecotte, Ballet, Signoret.

Prix Muller-Sochnée. — M. N. Dalmas.

Prix Jay. — M. Duquesne.

Prix Jonteclaire. — M. Joannon.

Prix Rougevin. — MM. Lafon, Adolphe Rey.

Prix Jean Leclaire. — M. Sortais.

Prix de la Société centrale des architectes. — M. Sortais.

Prix Abel Blouet. — M. Sortais.

Prix Edmond Labarre. — M. G. Coussin.

Voici le programme des cours de l'école du Louvre pendant le premier semestre de 1888-1889 (septième année :)

ARCHÉOLOGIE NATIONALE

M. Alexandre Bertrand, membre de l'Institut, Conservateur du Musée de Saint-Germain, professeur, continuera à étudier dans leur ordre chronologique les salles du Musée des antiquités nationales, en développant les conséquences historiques qui ressortent de cet examen ; il s'occupera plus particulièrement cette année des salles où sont exposés les monuments relatifs à la religion des Gaulois, tous les vendredis à 10 heures et demie du matin (première leçon le vendredi 21 décembre.)

ARCHÉOLOGIE ORIENTALE ET CÉRAMIQUE ANTIQUE

M. Heuzey, membre de l'Institut, Conservateur des antiquités orientales et de la céramique antique, professeur, sera suppléé par M. E. Pottier, attaché à la conservation des antiquités orientales et de la céramique antique, suppléant ; ce dernier étudiera l'histoire des vases peints grecs depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre le Grand, tous les mercredis à 5 heures (première leçon le mercredi 19 décembre.)

ARCHÉOLOGIE ÉGYPTIENNE

M. Pierret, Conservateur des antiquités égyptiennes, professeur, étudiera les monuments de la XIXe dynastie, tous les mardis, à 10 heures et demie du matin (première leçon le mardi 18 décembre).

DÉMOTIQUE, COPTE, DROIT ÉGYPTIEN

M. E. Revillout, Conservateur adjoint des antiquités égyptiennes, professeur.

Langue démotique. — Le professeur, outre les inscriptions démotiques relatives à l'histoire de la Nubie, expliquera la confession négative du bilingue de Pamont et les autres textes de morale, tous les lundis à 5 heures du soir (première leçon le lundi 17 décembre).

Langue copte. — Le professeur continuera à traduire les textes coptes juridiques du Musée du Louvre, etc., tous les mardis à 5 heures du soir (première leçon le mardi 18 décembre).

Droit égyptien. — Le professeur continuera l'étude comparative du droit égyptien, en traitant des obligations contractuelles et sociales des quasi-contrats et des actions, le premier et le troisième samedi de chaque mois, à 5 heures du soir (première leçon le samedi 19 janvier 1889).

ÉPIGRAPHIE ORIENTALE

M. Ledrain, Conservateur adjoint des antiquités orientales, professeur.

Épigraphie assyrienne. — Le professeur étudiera les légendes des cylindres-cachets contenus dans le Musée du Louvre et dans les autres collections, tous les jeudis, à 5 heures du soir (première leçon le jeudi 20 décembre).

Épigraphie phénicienne et épigraphie araméenne. — Le professeur expliquera les inscriptions puniques du Louvre, tous les vendredis, à 5 heures du soir (première leçon le vendredi 21 décembre).

HISTOIRE DE LA PEINTURE

M. Georges Lafenestre, Conservateur des peintures et des dessins, professeur, étudiera les premières écoles de la Renaissance aux XIVe et XVe siècles, en Italie, en France, dans les Flandres et en Allemagne, tous les samedis, à 10 heures et demie du matin (première leçon le samedi 22 décembre).

HISTOIRE DE LA SCULPTURE DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

M. Louis Courajod, Conservateur adjoint du département de la sculpture et des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, continuera à étudier les origines de la Renaissance en France, au XIVe et au XVe siècle, le mercredi à 10 heures et demie du matin (première leçon le mercredi 19 décembre).

HISTOIRE DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE EN FRANCE

M. Émile Molinier, attaché au département de la sculpture et des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, chargé de cours, étudiera l'histoire de l'orfèvrerie française pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles. Le cours se fera au Louvre, tous les vendredis, à 8 heures et demie du soir (première leçon le vendredi 21 décembre).

Les personnes qui désirent suivre un ou plusieurs de ces cours, comme élèves ou comme auditeurs, sont priées de vouloir bien s'inscrire, de midi à 2 heures, au secrétariat des Musées nationaux, pavillon de l'Horloge, où les cartes seront délivrées.

L'État vient de faire l'acquisition d'une œuvre de sculpture très importante de la fin du quinzième siècle, le tombeau de Philippe Pot, grand sénéchal du

duché de Bourgogne, mort en 1494. Ce beau monument funéraire se trouvait autrefois dans l'abbaye de Citeaux; il devint ensuite la propriété d'un habitant de Dijon. Philippe Pot est représenté armé de toutes pièces et couché sur la dalle que supportent huit figures encapuchonnées de pleureurs soutenant chacun un écusson aux armes du défunt et de sa famille. Cet ensemble est d'un très beau caractère.

Il nous souvient que le peintre Edouard de Beaumont exposa, il y a bien une douzaine d'années, un joli tableau de genre, dans lequel figurait une représentation très exacte du monument de Philippe Pot; tout autour avait poussé une herbe drue et fine, où deux amoureux étaient étendus pour faire leur sieste. Le contraste était amusant de cette morne théorie des moines pleurants avec le costume moderne de la jeune dormeuse, un de ces jolis minois ingénus et fripons à la fois, comme excellait à les trousser le spirituel pinceau de Beaumont.

On vient de replacer, au musée du Luxembourg, le grand dessin de Bida, le *Massacre des Mameluks,* et le tableau de Lapostolet, *Dunkerque*, qui a figuré au Salon de 1887

Le ministre de l'instruction publique vient de prendre un arrêté portant que les pièces fabriquées et décorées dans les ateliers de la manufacture nationale de Sèvres porteront désormais, soit en peinture, soit en relief, selon les besoins, une marque artistique, composée d'une médaille représentant le potier antique assis sur son tour; cette médaille sera revêtue des mots : *Manufacture-Nationale-Sèvres,* placés en exergue.

La marque dont il s'agit n'exclut pas l'emploi de celles qui ont été déposées le 26 mai 1880; elle n'en sera que le complément.

L'administrateur de la manufacture nationale de Sèvres ou tout autre fonctionnaire de cet établissement, muni de sa délégation, est autorisé à effectuer le dépôt réglementaire de ladite marque au greffe du tribunal de commerce de la Seine.





Rencontre de saint Dominique et de saint François (Hôpital Saint-Paul à Florence)
attribué à ANDREA DELLA ROBBIA

LES LIVRES

Histoire de l'art pendant la Renaissance, par EUGÈNE MÜNTZ, tome I : *Italie, les Primitifs* ; Paris, Hachette.



Buste d'enfant, par DONATELLO (Collection Miller à Vienne)

M. Müntz nous a habitués aux vastes entreprises. *Les Arts à la cour des Papes, les Précurseurs de la Renaissance, Raphaël, Donatello, la Renaissance à l'époque de Charles VIII*, tous ces beaux travaux qui se sont succédés en peu d'années, qui suffiraient à tant d'autres et après lesquels on serait en droit de se reposer, n'auront été pour lui qu'une préparation, une façon de se mettre en goût, de se faire la main. Avec la gigantesque *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, dont la maison Hachette publie au-

jourd'hui le premier volume, l'horizon s'étend encore et s'élargit. Il ne s'agit plus seulement d'un coin de terre privilégié, d'un artiste isolé ou d'une période restreinte. Embrasser l'ensemble de ce grand mouvement de renouveau d'où est sorti l'art moderne, le suivre depuis ses premiers tâtonnements et sa plus lointaine origine jusqu'à son épanouissement et à sa défloraison finale, l'étudier dans les divers pays sous les formes variées qu'il y a prises : quel travail à faire plier les plus robustes sous le faix ! M. Müntz l'aborde pourtant avec une vaillance et le soutient avec un bonheur tout à fait rares. Deux volumes seront consacrés à l'Italie. Le premier, qu'on nous donne pour nos étrennes, s'occupe des primitifs, des maîtres charmants si frais, si jeunes, si naïfs dans leur recherche de la vérité, qui ont retrouvé de nos jours tant d'adorateurs. Le second nous parlera des génies depuis longtemps reconnus et vénérés, des Vinci, des Raphaël, des Michel-Ange, après lesquels il n'y a plus qu'à déchoir. Viendront ensuite la France, qui fera l'objet d'un volume distinct, l'Allemagne et les Flandres, l'Espagne, l'Angleterre, et divers autres pays où, contrairement à l'opinion commune, la Renaissance a également jeté ses racines : en tout cinq ou six gros volumes d'environ 800 pages, qui seront une mine inépuisable de renseignements puisés aux meilleures sources.

Conçue sur le plan de l'*Histoire de l'Art dans l'antiquité* de MM. Perrot et Chipiez, destinée à lui servir en quelque sorte de pendant, cette belle publication, luxueusement illustrée et imprimée, ne saurait manquer d'obtenir le même succès. Certaines questions de principes pourraient toutefois prêter à discussion : la définition de la Renaissance par exemple (le point de vue change avec les divers pays), mais cela nous entraînerait trop loin. Contentons-nous de regretter que M. Müntz, dans son désir de glorifier la Renaissance italienne, lui sacrifie trop volontiers par-ci par-là le Moyen Age et l'art du nord.

Il est certain qu'en Italie le Moyen Age, en dehors de Dante, n'a guère produit qu'un grand homme, mais admirable et qui a eu une influence énorme non seulement dans son propre pays, mais à l'étranger : c'est Giotto. Les architectes et même les sculpteurs sont tous plus ou moins tributaires des races septentrionales. Les plus gothiques des Pisans, Giovanni et surtout Andrea Pisano, doivent beaucoup à l'art français. Après eux, après Giotto, quelle insuffisance, quelle pauvreté, quel abus de formules vides et de figures qui n'ont plus qu'une ombre de vie ! Aussi est-ce avec joie, avec allégresse qu'on salue la résurrection de l'antique qui coïncide avec le naturalisme renaissant et lui sert en quelque sorte de régulateur et de guide.

L'Italie pour revenir à l'antiquité n'avait qu'à se souvenir de ses origines, qu'à remonter en arrière de quelques siècles. Cette architecture calme et bien assise, où la lumière entre sans obstacle, cette netteté élégante dans l'ornementation, ce besoin de formes plastiques et de mouvements rythmés qui se fait

sentir même aux mystiques, et leur donne souvent je ne sais quelle onction sacerdotale un peu apprêtée, cet art de se draper et de poser noblement, tout cela était dans le génie de la race.

L'antique n'a pas eu à créer en Italie; il n'a eu qu'à réveiller des instincts



Dame italienne du XVe siècle, par Piero della Francesca (Musée Pezzoli à Milan)

endormis. Son influence a été bonne en somme. En est-il de même dans les autres pays, en Flandre par exemple et en général chez les peuples du nord! L'art qui leur convient, qui est leur œuvre, n'est-il pas l'art du Moyen Age? En plein xve siècle et jusqu'à l'aurore même du xvie, n'y est-il pas encore florissant, n'y donne-t-il pas ses fruits les plus merveilleux? Memling, le délicat créateur des saintes et des Vierges, et Mantegna, le farouche antiquaire, étaient contem-

porains. Entre eux quelle distance! Metsys lui-même est un gothique, mais un gothique qui déjà se modernise. L'art italien, introduisant brusquement en Flandre les principes de sa Renaissance, n'a-t-il pas nui au libre développement de ces pieux esprits faits pour exprimer les douceurs de la vie de famille et le charme de l'intimité? ne les a-t-il pas arrêtés peut-être sur la route d'une Renaissance toute locale inspirée du seul naturalisme, désorientés pour près d'un siècle et détournés de leurs vraies tendances en les réduisant au triste rôle de pasticheurs et de copistes? Si en Italie on bénit la Renaissance, en Flandre on est souvent bien près de la maudire.

Espérons que, lorsqu'il passera dans leur pays, M. Müntz rendra justice aux Flamands. Le plus sage est de jouir en attendant de ce qu'il nous offre. Qui ne se plairait dans la société des Brunellesco, des Donatello, des Ghiberti, des Della Robbia, des Masaccio, des Pisanello, des Piero della Francesca? Le tableau de la vie italienne dans la période la plus brillante de son histoire; l'étude approfondie des éléments constitutifs de la première Renaissance (tradition de l'antiquité et naturalisme), aussi bien que des milieux où elle s'est formée, depuis Florence, Rome et Naples jusqu'à Milan, Padoue, Venise; chaque branche de l'art envisagée tour à tour et suivie dans son développement; la biographie des principaux artistes, architectes, peintres et sculpteurs; une part importante d'intérêt accordée même aux arts industriels, au mobilier, au costume : voilà ce qu'on trouvera dans ce premier volume qui est un véritable monument élevé à la gloire du xv[e] siècle italien. M. Müntz apporte sur tous les points une sûreté et une abondance d'informations qui n'étonneront personne. Il a tout vu, tout lu; il est au courant des moindres travaux publiés en France ou à l'étranger : c'est le dernier mot de la science. Au bas des pages, en tête des chapitres en particulier, est une bibliographie très ample et qui sera certainement précieuse aux travailleurs soucieux de remonter aux sources et de s'instruire encore plus à fond. Quant aux gens du monde, à ceux qui en toutes choses ne veulent que la fleur, qui demandent surtout à un livre de les charmer, de les distraire en leur mettant sous les yeux de belles images, qui les fassent rêver aux chefs-d'œuvre inconnus ou leur rappellent ceux qu'ils connaissent, ils trouveront ici pleine satisfaction. Les quelques illustrations reproduites nous dispensent de faire l'éloge de cette partie de l'ouvrage, à laquelle on a apporté le soin le plus minutieux. Saluons donc avec joie cette *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, qui non seulement nous vaut un livre excellent, mais nous en promet toute une suite d'autres pour l'avenir et nous en donne par avance le délicieux avant-goût. — P. L.

La Farce du cuvier, comédie du Moyen Age, arrangée en vers modernes par Gassies des Brulies, et illustrée de sept compositions par J. Geoffroy ; Paris, Delagrave.

La *Farce du cuvier* est une de ces anciennes pièces de notre vieux théâtre national, sur l'origine et la date non plus que sur les auteurs desquelles on ne saurait faire que de vagues conjectures. Ce qui est certain, c'est que, dès le quinzième siècle, cette œuvre eut, de même que la *Farce de maître Pathelin*, un vif succès populaire, amplement justifié par ses qualités de joyeuse verve, par la vivacité et le tour comique du dialogue. Du reste, la saveur ne s'en est pas évaporée en vieillissant, et l'éclat de rire jaillit encore irrésistible à la lecture ou à la représentation de cette amusante comédie. Car elle a été représentée, il y a quelques mois, sur le Théâtre d'application de la rue Saint-Lazare, aux destinées duquel M. Bodinier préside avec un goût et une intelligence consommés. La version qui a servi à remettre à la scène la *Farce du cuvier*, et que vient d'éditer en une plaquette élégante et artistement illustrée, la librairie Delagrave, est une adaptation faite par M. Gassies des Brulies en vers de huit syllabes. A cette forme vive et rapide la pièce emprunte une allure toute particulière ; les reparties sont d'un jet alerte, l'action et le débit d'un entrain irrésistible.

Jaquinot est aux prises avec sa femme et sa belle-mère qui se sont liguées pour le molester de cent façons ; Jeannette prétend imposer à son infortuné mari, du matin au soir, toute la besogne du ménage, sans préjudice, bien entendu, de celle qui lui incombe, de par ses devoirs, du soir au matin : obéir est son lot, il n'a qu'à se soumettre aux volontés de sa femme. Jaquinot tente de s'insurger tout d'abord ; mais, de guerre lasse, il se rend et consent à suivre de point en point toutes les prescriptions de sa peu traitable compagne. Et le voilà écrivant sur une interminable pancarte la kyrielle des corvées auxquelles il se résout afin d'avoir la paix. Il ne lui reste plus qu'à exécuter en conscience la loi écrite, consentie par lui, peu librement, il est vrai, sous la menace du bâton qui, aux mains de la belle-mère, a été un argument décisif pour appuyer les revendications de sa femme. Or, voici que celle-ci lui enjoint de lui prêter la main pour mettre le linge à la lessive ; docile, Jaquinot se met à l'œuvre. Mais tandis qu'il tord par un bout le drap mouillé, dont l'autre bout est aux mains de sa femme, il lâche prise brusquement, et Jeannette dégringole et disparaît dans le cuvier qui se trouve derrière elle. Je vous laisse à penser si elle change de ton tout aussitôt, et avec quels accents attendris elle implore son mari afin qu'il la tire de l'eau. Sans s'émouvoir, Jaquinot déroule gravement la pancarte et aux supplications de Jeannette répond invariablement : — « Ce n'est pas sur mon parchemin. » C'est son tour maintenant de dicter la loi à sa femme qui, d'ailleurs, promet sans se faire prier tout ce que Jaquinot veut bien lui demander :

Je ferai tout à votre guise,
Mais retirez-moi de ce pas !

répond-elle avec conviction. Sur quoi, Jacquinot la retire du cuvier, piteusement éclaboussée, mais docile désormais, ainsi qu'il convient.

Pour cette farce parfaitement divertissante, M. Geoffroy, avec ce talent d'observation et de rendu plein de vérité, qui caractérise ses œuvres, a dessiné sept compositions admirablement expressives, qui représentent les différents jeux de scène de cette petite comédie ; en cela sa verve humoristique et son art bien vivant l'ont servi à souhait, et ajoutent un nouvel attrait au texte dans lequel l'adaptateur a très heureusement rajeuni la pièce qui fit tant rire nos aïeux.

L'an 1789, événements, mœurs, idées, œuvres et caractères, par Hippolyte Gautier, illustré de reproductions de vignettes, d'estampes et de tableaux de l'époque ; Paris, Delagrave.

Tout un monde de documents graphiques a été mis en œuvre pour composer cet ouvrage considérable. Nous n'oserions pas affirmer que le choix en ait été fait avec une méthode très sûre, avec un sens critique très droit et précisément rigoureux ; nous ne proclamerons pas davantage l'importance du livre au point de vue historique, à laquelle, du reste, il ne prétend pas. C'est une simple chronologie, une sorte de procès verbal consciencieusement dressé de tous les événements qui ont signalé cette année 1789, féconde entre toutes en événements, *opimum casibus*, pourrait-on dire en empruntant l'expression de Tacite. L'essentiel était de produire, sinon pour l'esprit, au moins pour les yeux du lecteur, cette évocation séculaire, en la relevant d'un accent pittoresque qui nous la présentât dans son ensemble comme en un vaste panorama brossé dans le ton de l'époque. C'est ce qu'a tenté l'auteur, non sans y réussir, s'abstenant de toute discussion et de tout parti pris.

Le récit, de vive allure, comporte deux périodes ; la première s'intitule *Avant les États Généraux*, elle a pour limite finale les préparatifs que l'on fait pour la grande assemblée, et les espérances qui d'enthousiasme s'élèvent de toutes parts dans la nation. L'hiver a été tel que de mémoire d'homme, on n'en avait vu d'aussi rigoureux ni d'aussi prolongé ; mais, malgré la disette, en dépit de la détresse où est le royaume, la prochaine convention des États met la joie au cœur de la population ; « on applaudit avec des mains transies ». L'explosion est unanime d'attendrissement envers Sa Majesté : pour le peuple, le roi est encore la personnification de la patrie. Ces accès de sensibilité, d'ailleurs, ne sont-ils pas, par excellence, l'expression de cet état d'esprit que la mode a amené



L'aveu difficile, d'après Lavreince

et qui a son origine dans les productions littéraires et artistiques de l'époque? Greuze et Diderot partagent avec Necker l'universelle admiration. Et voici que les allégories les plus touchantes, interprétées par le burin d'incomparables artistes, racontent naïvement et avec une éloquence vraiment touchante, les sentiments attendris de cette époque d'heureuse et généreuse illusion. En ce livre, elles abondent les représentations de ces délicieuses estampes, et elles y sont reproduites aussi habilement que le permettent les procédés les plus perfectionnés de la gravure typographique. Pas une page qui ne soit agrémentée de quelqu'une de ces délicates vignettes, pas un chapitre qui ne groupe tout ce que la patiente recherche de l'auteur a pu faire entrer dans le cadre des divers



Dessin de Prudhon

sujets traités : la cour, la ville, les parlements, les littérateurs et les savants, les artistes et les industriels, Paris et la province, la mode et les mœurs, tout y a sa bonne et légitime part, jusqu'au peuple lui-même, qui jusqu'alors ne fut rien et qui est à la veille d'être tout.

Dans la seconde partie, en effet, la transition à un nouvel ordre de choses s'accuse déjà, avec modération tout d'abord, puis bientôt avec violence; deux maisons sont pillées et saccagées au faubourg Saint-Antoine; on s'égorge dans la rue, il y a plus de deux cents morts du côté des émeutiers. C'est le prélude de la prise de la Bastille... La physionomie de toute cette période est exactement rendue. M. Gautier a restitué de façon bien pittoresque le Salon de 1789, et donné un intéressant tableau des tendances artistiques du temps. Rien n'a été négligé de ce qui a signalé cette année 1789, qui est demeurée la plus mémorable dans l'histoire de notre pays; il y a grand mérite à l'avoir reconstituée de

tous points, hommes et choses, faits et idées, et d'en avoir fait la chronologie sous une forme extrêmement attrayante au double point de vue du récit et de l'illustration.

Le Cheval bleu, contes par EMILE POUVILLON; — *En ce temps-là*, contes par SAVINIEN LAPOINTE; Paris, Lemerre.

A sa belle collection du jour de l'An, comprenant déjà des volumes de Coppée, de Paul Arène, etc., illustrés par les plus habiles artistes, l'éditeur Lemerre ajoute, cette année, deux véritables chefs-d'œuvre d'art et de bon goût: *le Cheval bleu*, d'Émile Pouvillon, et *En ce temps-là*, de Savinien Lapointe. Tout un groupe de dessinateurs de premier talent: Bouisset, Bourdelle, Marre, H. Pille, ont décoré les jolies et vivantes fantaisies de M. Pouvillon, l'auteur aimé de *Césette*, de *l'Innocent* et de *Jean-de-Jeanne.*

M. Savinien Lapointe, le conteur populaire, dont tous les enfants et même les hommes mûrs connaissent les précédents récits déjà publiés par Lemerre, a trouvé un illustrateur parfaitement approprié à son talent dans M. Henri Pille.

Les grandes entreprises modernes, — *Les explorateurs de l'Afrique;* 2 vol. par PAUL BORY; Tours, Mame.

Deux livres pleinement instructifs et intéressants pour toutes les classes de lecteurs, forment le contingent des publications d'étrennes de la librairie Mame. Le premier raconte les merveilles que les applications de la science ont réalisées et qui en un autre temps eussent été chimériques : le canal de Suez, le percement du Mont-Cenis et du Saint-Gothard, les aqueducs de Paris, les ponts métalliques, etc. Le second ne le cède en rien au précédent comme attrait; il suffit d'en rapporter le titre, *Les explorateurs de l'Afrique*, pour évoquer à l'imagination les plus émouvantes aventures. L'illustration, dans chacun d'eux, témoigne d'un grand soin et d'une minutieuse exactitude.



Le Directeur-Gerant : JEAN ALBOIZE.



TABLE DES MATIÈRES

DU TOME DEUXIÈME DE 1888

JUILLET

AOUT

SEPTEMBRE

OCTOBRE

NOVEMBRE

DÉCEMBRE

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER

